I 2736

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOM. 17

1

1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1968

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 17, Nr. 1, 1968

4990

97

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ŞERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIŢIMIA
N. N. CONDEESCU
I. PERVAIN (Cluj)

Secretar de redacţie: BARBU CIOCULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv. pe anul 1968.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuţa poştală 131—135, Bucureşti, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa Comitetului de redacţie al „Revistei de istorie şi teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Bd. Republicii nr. 73, Bucureşti

12726.
BIBLIOTECA CENTRALA SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 17 1968 Nr. 1

SUMAR

Pag.

Perspective şi îndatoriri 5

Studii

LIVIU RUSU, Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european 11
VIORICA NIŞCOV, Note privind aspecte funcţionale ale colindei 19
PAUL CORNEA, O scriere a lui I. Ghica atribuită greşit lui M. Kogălniceanu şi în genere despre problemele paternităţii literare 31
NOE SMIRNOV, Teatrul lui Ştefan Petică 39
VASILE SANDU, Publicistica lui B. P. Hasdeu (I) 61
EUGENIA OPRESCU, Bernardin de Saint-Pierre şi Abatele Prévost în România 77
MIHAI NOVICOV, Centenarul naşterii lui M. Gorki. Gorki şi literatura secolului XX 91

Documente

I. C. CHIŢIMIA, Un basm necunoscut înregistrat în secolul al XVIII-lea. . . 109
HENRI ZALIS, În universul lui Tudor Vianu (corespondenţa). 119
GEORGETA ANTONESCU, Iosif Vulcan şi Teatrul Naţional din Bucureşti. Şase scrisori către Nicolae Densuşianu 143

Note

ANDREI PIPPIDI: Cu prilejul unei ediţii recente a scrierilor lui C. Negri; AUREL VASILIU: Garabet Ibrăileanu şi Transilvania în lumina unor noi documente; STANCU ILIN: Fragmentarium 149

Recenzii

JADWIGA CZACHOWSKA: *Gabriela Zapolska. Monografie biobibliografică*, Cracovia, 1966 (*Stan Velea*); *Teatru american contemporan*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967, vol. I şi II (*Ileana Constantinescu*); T. S. ELIOT: *De la poésie et de quelques poètes*. Aux édition du Seuil, Paris (*Marin Bucur*) 167

Revista revistelor

Revista „Tomis", numerele 1—10/1967 (*Barbu Cioculescu*); „Литературна мисъл" (Gîndirea literară), Sofia, nr. 1—6/1966 (*Elena Siupiur*) 177

Cronică

Congresul de literatură comparată de la Belgrad (*Stan Velea*); O sesiune ştiinţifică jubiliară la Moscova: „Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie şi literatura universală"; Centenarul Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România (*B. C.*). 185
Sumarul tomului 16 (numerele 1—4/1967) al „Revistei de istorie şi teorie literară". 193

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, Nr. 1, P. 1—196, BUCUREŞTI, 1968

9879

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 17 1968 N° 1

SOMMAIRE

Page

Perspectives et devoirs 5

Études

LIVIU RUSU, La place du romantisme roumain dans le cadre du romantisme européen 11

VIORICA NIȘCOV, Notes sur les aspects fonctionnels de la *colinda* 19

PAUL CORNEA, Un écrit de I. Ghica attribué à M. Kogălniceanu; de la paternité littéraire en général 31

NOE SMIRNOV, Le théâtre de Ştefan Petică 39

VASILE SANDU, L'œuvre de publiciste de B. P. Hasdeu (I) 61

EUGENIA OPRESCU, L'abbé Prévost et Bernardin de Saint-Pierre en Roumanie 77

MIHAI NOVICOV, Le centenaire de la naissance de Maxime Gorki. Gorki et la littérature du XXe siécle. 91

Documents

I. C. CHIȚIMIA, Un conte de fées inconnu enregistré au XVIIIe siècle. 109

HENRI ZALIS, Dans l'univers de Tudor Vianu (correspondance). 119

GEORGETA ANTONESCU, Iosif Vulcan et le Théâtre National de Bucarest. Six lettres à Nicolae Densușianu 143

Notes

ANDREI PIPPIDI: A l'occasion d'une édition récente de C. Negri; AUREL VASILIU: Garabet Ibrăileanu et la Transylvanie à la lumière de nouveaux documents; STANCU ILIN: Fragmentarium 149

Comptes rendus

JADWIGA CZACHOWSKA, *Gabriela Zapolska. Monographie bibliographique*, Cracovie, 1966 (*Stan Velea*); *Teatru american contemporan* (Théâtre américain contemporain), Editura pentru literatură universală, București, 1967, vol. I, II (*Ileana Constantinescu*); T. S. ELIOT, *De la poésie et de quelques poètes*, Éditions du Seuil, Paris (*Marin Bucur*). 167

La revue des revues

« Tomis », n°s 1—10, 1967 (*Barbu Cioculescu*; « Литературна мисъл » (La pensée littéraire), Sofia, n°s 1—6, 1966 (*Elena Siupiur*) 177

Cronique

Le Congrès de littérature comparée de Belgrade (*Stan Velea*); Session scientifique jubilaire à Moscou: « La Grande Révolution Socialiste d'Octobre et la littérature universelle »; Le centenaire de la Bibliothéque de la République Socialiste de Roumanie (*B.C.*) 185

Sommaire du tome 16 (1967), n°s 1—4, de notre revue 193

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 17 1968 № 1

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Перспективы и обязательства 5

Статьи

ЛИВИУ РУСУ, Место румынского романтизма в рамках европейского романтизма 11

ВИОРИКА НИШКОВ, Заметка о функциональных сторонах колядки . 19

ПАУЛ КОРНЯ, Одно произведение И. Гики, ошибочно приписанное М. Когэльничану, по вопросу о литературном наследии 31

НОЕ СМИРНОВ, Театр Штефана Петикэ 39

ВАСИЛЕ САНДУ, Публицистика Б. П. Хаждеу (I) 61

ЕУДЖЕНИЯ ОПРЕСКУ, Аббаты Прево и Бернарден де Сен-Пьер в Румынии 77

МИХАЙ НОВИКОВ, Столетие со дня рождения Максима Горького. Горький и литература XX века 91

Документы

И. К. КИЦИМИЯ, Неизвестная сказка, записанная в XVIII веке 109

ХЕНРИ ЗАЛИС, В мире Тудора Виану (переписка) 119

ДЖЕОРДЖЕТА АНТОНЕСКУ, Иосиф Вулкан и Бухарестский Национальный театр. Шесть писем к Николае Денсушиану 143

Заметки

АНДРЕЙ ПИППИДИ: По поводу последнего издания произведений К. Негри; АУРЕЛ ВАСИЛИУ: Гарабет Ибрэиляну и Трансильвания в свете некоторых новых документов; СТАНКУ ИЛИН: Фрагментариум 149

Рецензии

JADWIGA CZACHOWSKA: *Gabriela Zapolska, Библиографическая монография*, Краков, 1966, (*Стан Веля*); *Современный американский театр*, т. I и II, Изд. мировой литературы, Бухарест, 1967 (*Иляна Константинеску*); T. S. ELIOT: De la poézie et de quelques poètes, Париж (*Марин Букур*) 167

Обзор журналов

Журнал «Томис» № 1—10/1967 (*Борбу Чиокулеску*); «Литературна мисъл», № 1—6/1967 (*Елена Сюпюр*) 177

Хроника

Белградский конгресс по сравнительному литературоведению (*Стан Веля*); Юбилейная научная сессия в Москве: «Великая Октябрьская Социалистическая революция и мировая литература»; Столетие Библиотеки Академии Социалистической Республики Румынии (*Б.К.*) . . 185

Содержание 16 тома, 1967 (номера 1—4) «Журнала по истории и теории литературы» 193

PERSPECTIVE ȘI ÎNDATORIRI

Toamna anului 1967 a fost pentru poporul român o toamnă bogată, o toamnă de creație. Asupra vieții publice și-a pus amprentă plenara din 5-6 octombrie 1967 a C.C. al P.C.R. Adoptînd o serie de hotărîri de covîrșitoare importanță pentru viitoarea dezvoltare socialistă a țării, plenara a inițiat, în spiritul unei tradiții temeinic încetățenite la noi, o largă dezbatere în care au fost antrenați, într-un fel sau altul, milioane de oameni ai muncii. Astfel au prins corp documentele definitive, votate de Conferința Națională a Partidului Comunist Român, din decembrie 1967.

Documentele acestea se referă la un cerc larg de probleme economice, politice, sociale, organizatorice. Nu încape îndoială că în anii următori, începînd cu 1968, întregul efort creator al poporului se va orienta în direcția aducerii la îndeplinire și a valorificării hotărîrilor luate. Dar știut este că hotărîrile bune constituie doar o premisă a realizărilor. Rezultatele concrete depind în întregime de modul în care se aplică hotărîrile, de spiritul creator care guvernează aducerea lor la îndeplinire.

În linii mari, acesta va trebui să fie de acum înainte conținutul principal al activității organizațiilor de partid, organelor de stat și organizațiilor obștești. E firesc ca problema extragerii unui maximum de învățăminte din recentele hotărîri ale Partidului Comunist Român să fie pusă cu stringență și în toate sectoarele activității creatoare. Inclusiv acelea care, în aparență cel puțin, nu sînt vizate direct de ansamblul măsurilor adoptate. Iar acesta e cazul, indiscutabil, și al cercetărilor literare.

S-ar părea, într-adevăr, că măsurile privind „perfecționarea conducerii și planificării economiei naționale" n-au cum să fie valorificate în cercetarea sistematică, să zicem, a unui curent ce s-a afirmat cu decenii în urmă în dezvoltarea literaturii. Sau — în altă ordine de idei — oare ce sugestii ar putea extrage criticii literari din hotărîrea referitoare la „îmbunătățirea organizării administrativ-teritoriale a României și sistematizarea localităților rurale"? Deși în legătură cu ultimul aspect anume apropieri parcă s-ar impune de la sine. Doar în literatura română, tema sătească a ocupat întotdeauna un loc central. Nu puține opere remarcabile au fost apreciate și ca niște „monografii sătești". Prin aprofundarea analizei, din ele ar putea fi extrase nu puține date noi referitoare la modul în care s-a ajuns — în epoca stăpînirii burghezo-moșierești — la acea amplasare haotică a localităților rurale ce se cere a fi astăzi radical

îmbunătățită. Dar e evident, totuși, că o asemenea cercetare ar fi doar adiacentă cu problemele fundamentale care fac obiectul științei literare.

Cîștigul principal ce va trebui să rezulte și pentru această disciplină din aprofundarea recentelor documente de partid se va obține prin confruntarea nu cu anume măsuri concrete preconizate, ci cu spiritul creator ce a stat și stă la baza lor. A învăța din modul în care comuniștii rezolvă problemele noi ce se nasc inevitabil, o dată cu dezvoltarea ascendentă, în toate sectoarele activității productive și obștești — iată o datorie categorică a fiecărui cercetător, indiferent de domeniul specialității sale. În pragul unui an nou de muncă am socotit că ar fi util să reconsiderăm în această perspectivă cîteva din sarcinile ce ne stau în față.

O caracteristică esențială a tuturor documentelor Partidului Comunist Român este întemeierea lor pe principiile marxim-leninismului creator. Ceea ce presupune, între altele, în cazul țării noastre, care e o țară socialistă, și valorificarea deplină, în interesul întregului popor, a avantajelor orînduirii socialiste. Problema superiorității socialismului se deplasează astfel din planul considerațiilor teoretice în cel al activității practice. Remarcabilele înfăptuiri constructive ale poporului român, care se materializează în cele din urmă în îmbunătățiri ale traiului de zi cu zi al fiecărei familii, reprezintă și aportul principal la lupta internațională pentru triumful socialismului pe scară mondială. Din această continuă verificare prin practică de către partid a activității sale, precum și a tuturor detașamentelor muncitorești conduse de el, oricine e dator să învețe neîncetat.

În domeniul cercetării științifice în general, precum și al cercetării literare în special, principalul avantaj pe care ni-l oferă orînduirea socialistă rezidă în eliberarea totală a gîndirii creatoare de orice fel de mistificări sau idei preconcepute care o frînau în trecut. Poporul constructor al socialismului nu cere oamenilor de știință decît un singur lucru : să nu-și precupețească eforturile în căutarea adevărului obiectiv și în valorificarea descoperirilor astfel dobîndite în folosul celor ce muncesc. În cazul istoricilor literari, asta înseamnă datoria de a alcătui un tablou complet, multilateral și cît mai fidel al dezvoltării literaturii române de la origini pînă-n zilele noastre. Iar sarcina aceasta nu poate fi redusă la ceea ce am putea numi reconstituirea critică. Importanța ei c o n t e m p o r a n ă se cere a fi și ea subliniată.

Unul din principiile fundamentale ale marxismului pe care Partidul Comunist Român l-a avut în vedere în mod deosebit și pe care l-a dezvoltat multilateral este că edificarea unei noi orînduiri este în toate cazurile o sarcină istoricește-concretă, ce nu poate fi îndeplinită în condițiuni optime decît ținîndu-se seama de toate particularitățile și condițiunile specifice ale cadrului în care se îndeplinește. Socialismul nu se construiește în general, ci întotdeauna de către o n a ț i u n e s o c i a l i s t ă, fiind deci o prelungire a propriei ei istorii. Ca să poată rezolva cu succes, în conformitate cu cerințele vremii, multiplele și cîteodată neprevăzutele probleme, unele de o mare complexitate, pe care le ridică inevitabil o acțiune atît de grandioasă, națiunea trebuie să fie conștientă de propriile ei resurse, de tradițiile ei, de experiența ei de luptă și de muncă, acumulată în decurs de veacuri și milenii. Către o asemenea autocunoaștere completă și aprofundată călăuzește, Partidul Comunist Ro-

mân, eforturile cercetătorilor și ale creatorilor. Iar la împlinirea acestei sarcini de onoare și de răspundere cercetătorii literaturii sînt datori să aducă o contribuție dintre cele mai substanțiale. Pentru că istoria literaturii este și o reflectare a istoriei întregului popor, dar și o parte componentă a acestei istorii. Creația artistică, expresie a geniului creator al poporului, marchează și locul fiecărei națiuni în marea familie a națiunilor care alcătuesc societatea umană.

Iată cît de largă e perspectiva pe care socialismul o deschide cercetării literare și care constituie, în afară de orice îndoială, principalul avantaj ce se cere a fi valorificat. Și aceasta pentru că rezolvarea sarcinilor concrete în conformitate cu cerințele vremii astfel definite, presupune, prin chiar natura imperativului social evidențiat, eliberarea completă de orice fel de considerațiuni preconcepute, extraștiințifice și extraliterare. Poporul constructor al socialismului nu le cere oamenilor de știință decît să adune laolaltă și să-i prezinte tot adevărul fără să-i ascundă ceva, sau să înfrumusețeze ori să denigreze ceva, cu privire la ceea ce s-a petrecut în mod obiectiv în cutare sector al istoriei sale. Spre o atare cercetare de maximă obiectivitate îi îndeamnă pe cercetători hotărîrile Partidului Comunist Român, realismul lor deplin, efortul continuu de a ține seamă, în rezolvarea tuturor problemelor, de toate datele științificește verificate. În toate cazurile, numai o atare atitudine poate fi considerată ca partinică. Ea nu presupune în nici un fel neutralismul ideologic, ci, dimpotrivă, i se opune, întrucît o atitudine justă din punctul de vedere al ideologiei comuniste militante poate fi elaborată temeinic numai pe baza cunoașterii depline a adevărului obiectiv. Dezvoltarea literaturii în trecut, în epoca dominației claselor exploatatoare, nu putea să nu fie contradictorie și sinuoasă, nu putea să nu acumuleze valori estetice de prim rang în vecinătatea nemijlocită a unor manifestări ostile tendințelor progresiste, însă această complexitate îi sperie doar pe acei care nu au reușit încă să-și asimileze miezul creator al marxismului. După cum s-a subliniat nu o dată în documentele partidului nostru, comuniștilor le este la fel de străină și atitudinea minimalizatoare față de valorile culturale ale trecutului — numai pentru că ele s-au afirmat într-un alt climat ideologic decît acela în care noi trăim astăzi — dar și ajustarea artificială a unor realizări din alte vremi la criteriile ideologice ale epocii contemporane. Constructorilor societății socialiste n-are de ce să le fie rușine de contradicțiile cîteodată flagrante identificabile în creația unor mari artiști ai trecutului, cît timp noi știm că aceste contradicții au fost tot atît de inevitabile ca și etapele succesive ale dezvoltării istorice prin care națiunea română a trecut, înainte de a ajunge în pragul luminos al zilei de azi. Datele istoriei, ale oricărei istorii, n-au cum să fie nici îmbunătățite, nici înrăutățite. Ca să poată fi valorificate în spiritul cerinței pe care noi am încercat s-o definim, ca un element ce ajută națiunea constructoare a socialismului să devină cît mai conștientă de propria ei istorie, ele trebuie doar să fie înfățișate în structuralitatea lor intrinsecă pentru ca apoi să fie comentate și apeciate din punctul de vedere al contemporaneității socialiste. Această posibilitate a detașării complete a cercetătorului de orice fel de prescripții apriorice este una din marile cuceriri ale socialismului victorios, un avantaj pe care cercetătorii sînt datori să-l valorifice pînă la capăt,

cu aceeași consecvență cu care Partidul Comunist luptă pentru valorificarea avantajelor socialismului în toate sectoarele construcției materiale și spirituale.

Un alt îndreptar luminos, indisolubil legat de cel pe care noi am încercat să-l evidențiem în cele de mai sus, îl constituie preocuparea permanentă a partidului pentru sporirea continuă a eficienței în toate domeniile muncii. E suficient să recitim oricare din documentele plenarei din octombrie 1967 ca să ne dăm seama că despre orice ar fi vorba acolo — fie de organizarea întreprinderilor, de sistemul de salarizare sau de împărțirea administrativă a țării —, obiectivul eficienței comandă toate soluțiile preconizate. Și e cît se poate de firesc să fie așa. Partidul Comunist conduce eforturile întregii națiuni în munca pentru atingerea unor obiective istorice : desăvîrșirea construcției socialiste, trecerea spre comunism. În această grandioasă încordare participă toate energiile țării, ce se cer a fi gospodărite cu cît mai mare înțelepciune. Orice energie risipită sau irosită e un prejudiciu adus întregului popor, iar acela care nu luptă zi de zi pentru zădărnicirea risipei de bunuri și de energii, care contemplă cu nepăsare proasta gospodărire în orice sector al vieții, de fapt lovește în interesele poporului. Înalta moralitate comunistă pe care se întemeiază această acțiune permanentă a partidului nu poate să nu fie luată în considerație ca un îndreptar și de către cercetătorii științifici. Ea conduce firesc către ideea luptei neîncetate pentru calitatea muncii efectuate, dar și către imperativul perfecționării neîntrerupte a criteriilor pe baza cărora această calitate se evaluează. Cît privește cercetarea literară, în cazul ei eficiența se confundă, dintr-un anumit punct de vedere, cu îndeplinirea cît mai cuprinzătoare și la un nivel științific cît mai înalt a sarcinii despre care am vorbit mai înainte. Dar mai presupune ceva. Știința literară nu este doar una din științele sociale, ci și un component al procesului literar. De direcțiile ei de dezvoltare depinde într-o anumită măsură și orientarea literaturii.

Este îndeobște cunoscut cît de mult prețuiesc comuniștii creația artistică în general și literatura în special. Ca o formă a conștiinței sociale, literatura participă într-un grad înalt la formarea opiniei publice. În acțiunea vastă de educare socialistă a oamenilor muncii, scriitorii sînt chemați să devină ajutoare de nădejde ale partidului. Dar, de bună seamă, ca să poată îndeplini această misiune creația literară e firesc să răspundă plenar și unor comandamente ideologice. În atmosfera de entuziastă muncă creatoare, specifică unei țări constructoare de lume nouă, e firesc și necesar ca umanismul socialist, această „ideologie militantă a epocii noastre" — cum l-a definit atît de sugestiv într-un articol secretarul general al P.C.R. — , să pătrundă larg în toate sectoarele creației literare, să le fecundeze și să stimuleze spre noi și remarcabile înfăptuiri. Dar e de la sine înțeles că un obiectiv de acest gen nu poate fi atins prin cuvinte de ordine și deziderate. S-au deplasat iremediabil spre trecut acele timpuri de pionierat, cînd se credea cu naivitate că literatura poate fi „îndrumată" prin intermediul unor rezoluții. Ca o activitate prin excelență individuală, și spontană în același timp, ca rod al unor impulsuri interne ce se valorifică prin talent și aplicație, creația literară nu poate fi în nici un fel programată sau comandată. Și totuși Lenin spunea că „noi (adică comuniștii — n.n.) trebuie să conducem

în mod sistematic acest proces și să-i organizăm rezultatele". Dar bine-înțeles altfel decît se realizează o atare conducere în oricare alt sector al activității politice, productive sau spirituale. Una dintre forțele în stare să călăuzească procesul dezvoltării literare e ambianța însăși a acestui proces, influențată de ansamblul legăturilor ce se stabilesc între preocupările creatoare ale autorilor și tendințele literare ale epocii. La noi în țară, prin grija P.C.R., au fost create în acest sens, mai ales în ultimul timp, condițiuni dintre cele mai prielnice. Literatura română se dezvoltă în prezent în corespondență directă cu toate orientările și experiențele contemporane, valorificînd multilateral atît propria ei tradiție, cît și tezaurul de valori al literaturii universale. În repetate rînduri, factorii de răspundere ai vieții ideologice au subliniat cît de necesară e pentru emulația creatoare a artiștilor această deschidere largă către tot ce este nou, îndrăzneț, promițător. Totodată însă, este la fel de firesc ca această posibilitate, necunoscută în trecut, de confruntare operativă cu inițiativele creatoare de pe toate meridianele globului, să fie valorificată în sensul pe care-l reclamă aspirațiile estetice ale unei națiuni socialiste. Și tocmai în această orientare dinlăuntru a procesului literar, un rol activ îl are de jucat cercetarea literară în toate ramurile ei : istoria, critica, teoria. Pentru ca procesul creației literare să se desfășoare organic, hrănindu-se din dezvoltarea și cuceririle ideologiei socialiste, e necesar ca principiile acesteia să comande nesilit cercetarea și aprecierea, în toate articulațiile lor. Nu încape îndoială că opinia publică literară se formează în mare parte sub influența modului în care fenomenele literare ca atare — creația din trecut și din prezent, creația națională și cea a altor popoare, marile opere consacrate și experiențele contemporane — sînt interpretate de către acei care se pretind a fi cunoscătorii lor. Firește că lucrările de critică sau istorie literară sînt personale, sînt expresii ale unor viziuni estetice și chiar ale unor gusturi individuale, dar asta nu le împiedică să fie partinice în sensul strict leninist al cuvîntului. În ultimă instanță, acesta e criteriul cel mai exigent de apreciere a eficienței în domeniul cercetării literare : gradul în care, militînd pentru artisticitatea cea mai înaltă, ea contribuie în același timp la statornicirea unui climat literar care să stimuleze multilateral și rodnic împregnarea organică a creației cu ideile și aspirațiile înalte ale umanismului socialist.

Ar mai putea, desigur, să fie extrase și alte îndemnuri din bogăția de învățăminte care se conțin în cele mai recente documente ale partidului nostru. Dar n-avem cum le înșira pe toate. Doar asupra unuia, credem, ar fi util să insistăm totuși. Și tocmai pentru că aparent are contingențe puține cu specificul muncii literare. Ne gîndim anume la accentul pe care-l pune în permanență Partidul Comunist pe planificarea muncii, pe caracterul ei programat. Posibilitatea de a prevedea, de a-ți organiza eforturile pe perioade din ce în ce mai îndelungate de timp, este una din cele mai importante cuceriri ale socialismului. Dar, evident, programarea nu poate să nu difere de la un sector la altul. Un anume coeficient al factorului „imprevizibil" trebuie să fie scontat în toate situațiile. Însă natura factorilor imprevizibili e din nou foarte variată. În cercetarea literară, care prin chiar conținutul ei e și creație, factorii

aceștia au, explicabil, o pondere mai mare. Ceea ce, însă, nu exclude posibilitatea programării. E de la sine înțeles că nu poate fi vorba de o programare strictă și riguroasă. Totuși experiența muncii de partid poate și trebuie să fie valorificată și în acest sector. O programare clară a obiectivelor ar da, dintr-o dată, un sens nou și o perspectivă nouă eforturilor de ansamblu. Să ne gîndim doar la uimitoarea diversitate de aspecte care-i solicită pe cercetătorii literaturii : ambiția de a îmbogăți interpretarea fenomenelor majore ale istoriei literaturii naționale, legăturile acesteia cu alte literaturi, imensul cîmp, încă foarte puțin defrișat, al literaturii comparate, mișcările literare din țările socialiste, experiențele contemporane în interacțiunile lor contradictorii, problemele de teorie, noile metode de cercetare cu pretențiile lor de „exactitate", elaborarea unor instrumente de lucru (bibliografii etc.), edițiile critice și cîte alte aspecte. De bună seamă, toate aceste probleme nu pot fi rezolvate în același timp și la un nivel științific corespunzător, și ar însemna să contrazicem spiritul documentelor de partid dacă am accepta să ne risipim eforturile abordînd dintr-o dată toate temele care ne tentează, poate în egală măsură, prin noutatea și dificultatea lor. Fără o anume ierarhizare a preocupărilor, viața științifică riscă să se dezvolte haotic, ceea ce nu poate să nu ducă și la o diminuare apreciabilă a eficienței. Un principiu organizator se cere să fie folosit și aici. Mai suplu, mai adecvat, mai sensibil la toate cerințele pe care le generează viața literară însăși, dar suficient de ordonator totuși ca să asigure coordonarea eforturilor și racordarea cît mai corespunzătoare a preocupărilor științifice personale ale fiecărui cercetător la nevoile obiective ale culturii socialiste. Prin orientarea hotărîrilor sale, partidul ne reclamă acest efort și el va trebui să fie făcut.

Începînd un nou an de muncă, cercetătorii literari sînt hotărîți să dovedească, prin chiar stilul activității pe care o vor desfășura, atașamentul lor neprecupețit la marea cauză a construcției socialiste, călăuzită cu atîta înțelepciune și cu atîta intransigență revoluționară de către gloriosul conducător al poporului nostru — Partidul Comunist Român.

LOCUL ROMANTISMULUI ROMÂNESC ÎN CADRUL ROMANTISMULUI EUROPEAN

LIVIU RUSU

Romantismul este încă, şi probabil va mai rămîne multă vreme, o problemă deschisă. Fără îndoială el nu se poate defini în sensul strict al cuvîntului, totuşi, ca să putem stabili locul romantismului românesc în cadrul romantismului european, trebuie să arătăm măcar cîteva trăsături fundamentale ale lui pentru a avea puncte de reper în comparaţia ce ne propunem să facem. Desigur, romantismul apare în mod concret sub diferite aspecte naţionale, totuşi, după cum a demonstrat-o aşa de bine René Wellek, se pot distinge diferite trăsături comune, care îl caracterizează în esenţialitatea lui. Credem că focarul polarizator a tot ce este romantism l-a exprimat bine Friedrich Schlegel, unul din marii reprezentanţi ai romantismului german : „fenomenul fenomenelor — spune Schlegel — este faptul că omenirea se zbate din toate puterile ca să-şi regăsească centrul". Schlegel înţelege nucleul central al vieţii lăuntrice. Din sesizarea acestui nucleu central, care este eul, decurg apoi atributele cele mai importante ale romantismului în general. Intră pe prim plan *viaţa subiectivă*, care, cu gama mare a emotivităţii şi pasionalităţii, este şi ea o realitate stringentă. Această sesizare şi descătuşare aduce cu sine un sentiment larg de *libertate*, care nu tolerează îngrădiri. Efervescenţa aprinsă a acestui nucleu alimentează o *imaginaţie nelimitată*, care depăşeşte cadrele finite ale clasicismului şi caută *infinitul*, infinitul atît în sînul zărilor luminoase ale lumii externe, cît şi în sînul întunecimilor lumii interne, pentru care va găsi cele mai variate expresii *simbolice*. Prin prisma acestui nucleu, care este unitar, romanticul întrezăreşte *unitatea din sînul lumii individuate*. El simte şi întrezăreşte *unitatea originară dintre oameni* şi *unitatea dintre om şi natură*. Nu va fi de mirare dacă poezia romantică va sesiza *natura* în amploarea ei, cu imensităţile ei variate şi cu cele mai tainice şoapte ale ei. Aşa se va explica *cultul poeziei populare*, care prin prospeţimea şi naivitatea ei îşi dovedeşte obîrşia din izvoarele elementare ale firii. Romanticul este mînat să sesizeze *originile*, care formează *unitatea*, imbold care îl mînă şi spre depistarea *trecutului istoric*, care este la baza unităţii colective

şi în acelaşi timp răspunde năzuinţei imaginaţiei de *a depăşi cadrele strîmte ale prezentului.*

Trăsăturile înşirate sînt specifice pentru curentul romantic în general. Nu-i mai puţin adevărat însă că în diferitele literaturi ele sînt *diferit dozate* avînd anumite *predominanţe* după mentalităţile proprii diferitelor popoare şi chiar după personalităţi. În ce priveşte romantismul românesc, vom încerca o comparaţie cu formele proeminente şi cele tipice ale romantismului european, anume cel englez, francez şi german, care, în mod direct sau indirect, au exercitat o influenţă mai evidentă asupra literaturii române.

Dacă aruncăm o privire generală asupra romantismului englez chiar de la începuturile lui, sub forma lui preromantică, nu putem să nu constatăm o extraordinară putere de afirmare. Voinţa canalizează restul însuşirilor sufleteşti. Aşa apare el la figura tipică a preromantismului englez, Shakespeare, la care eroii susţin conflicte cu un univers întreg. Însă această extraordinară afirmare de voinţă este susţinută de o extraordinară emotivitate, cele mai variate sentimente animă acţiunea, pasiuni şi patimi fierb ca într-un cazan infernal. Nu va fi de mirare dacă tocmai cu el se va ivi titanismul, titanismul în sensul autentic al cuvîntului: afirmarea unor însuşiri care întrec îngrădirile obişnuite ale omului. Linia se va continua trecînd prin Milton, la care apare satanismul, ajungîndu-se la Byron şi Shelley, ca figuri proeminente.

În ce priveşte romantismul francez amintim că există un termen consacrat în istoria literaturii franceze : „Le classicisme des romantique". Clasicismul francez, după cum se ştie, este expresia literară a raţionalismului, care prin definiţie înseamnă ordine şi claritate. Sîntem în ţara lui Descartes, în care raţiunea niciodată nu poate fi abrogată, cel mult atenuată în rigiditatea ei. Semnificativ este faptul că Pascal, care cere drept pentru inimă, se va exprima : „le coeur a ses raisons que la raison ne connait pas". Şi astfel va vorbi despre „logica inimii" şi despre „ordinea inimii'. Iar această linie se va menţine. Fapt este că în romantismul francez, deşi exploatează din plin lumea întunecimilor — doar vom avea şi aici o literatură a nopţilor — , luminozitatea raţională străbate necontenit. Avem titanism, satanism, demonism, însă necontenit temperat de frîna raţională. Lamartine spune că în viitor poezia va trebui să fie „de la raison chantée". Retorismul, prin care Victor Hugo ne introduce uneori în lumi apocaliptice, este de fapt efloreşcenţa unei raţiuni în ardere. Trebuie apoi subliniată o latură importantă a romantismului francez : el este cel mai strîns îmbinat cu viaţa social-politică.

Dacă trecem acum la romantismul german, se impune de la prima vedere o caracteristică fundamentală : complacerea în regiunile obscure ale eului. Niciunde nu s-a ajuns la o filozofie sistematică cu o culminaţie într-o metafizică a eului ca la romanticii germani, în frunte cu Fichte. Regiunea nopţilor niciunde nu este explorată cu mai multă asiduitate. Imnurile către noapte ale lui Novalis sînt dovada cea mai eclatantă. În timp ce în romantismul englez forţele obscure irump în acţiuni desfăşurate din lumea largă, în timp ce romantismul francez necontenit vizează spre luminozitatea raţională, în romantismul german cultul regiunilor obscure va ajunge pînă la un cult al iraţionalului. Visul este în cea mai mare favoare. Acelaşi Novalis va spune : „Die Welt wird

Traum, der Traum wird Welt" — lumea devine vis, visul devine lume. În sînul obscurităților eului se caută așa-zisul „Urgrund des Seins", stratul originar al existenței, care deși este haotic, după romanticii germani este plin de fermenți creatori.

Cred că nu trebuie să mai accentuez că trăsăturile principale pe care le-am subliniat nu sînt trăsături care se manifestă cu exclusivitate, ci linii dominante în jurul cărora se grupează toate celelalte aspecte ale romantismului cu cele mai variate nuanțe.

În ce privește romantismul românesc, trebuie să subliniem un lucru atît de cunoscut: chiar de la începuturile lui, sub forma preromantică, romantismul românesc este strîns legat de lupta pentru libertatea națională, socială și individuală. Pregătitorii și conducătorii revoluției din 1848 ocupă în mare parte un loc de frunte în istoria literaturii. Dar în același timp mai trebuie subliniat că, după cum o dovedesc cercetările istorice mai recente, lupta pentru libertatea națională și socială a poporului român este departe de a se datora numai ideilor revoluționare venite din Occident. Fără îndoială rolul lor a fost important, dar tot așa de important este faptul că terenul era pregătit pentru absorbirea lor prin atîtea și atîtea revolte din trecut împotriva jugului străin și feudal. Poezia populară reflectă fidel mizeria care a dus la aceste revolte. Este neîndoielnic însă că ideile și evenimentele străine au întețit și consolidat năzuințele autohtone, au dat avînt ducînd la revoluția propriu-zisă. Nu este de mirare că în această epocă, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, dominantă va fi influența franceză, atît politic, cît și literar. Epoca se caracterizează printr-o fermentație și zbatere agitată, în care se întîlnesc tendințe variate ce tind să se cristalizeze atît literar și ideologic, cît și politic. Tipic este în privința aceasta Eliade Rădulescu, pe care Eminescu cu drept cuvînt l-a numit un „vulcan puternic care cutremur în el poartă". Un temperament expansiv, care prin natura sa este cu sufletul deschis pentru a absorbi influențe romantice. Iar dacă s-au remarcat la dînsul și tendințe luministe — între alții l-a preocupat Voltaire, din care a tradus *Fanatismul* — ar fi o greșeală ca aceasta să se considere ca o latură de romantismul său sau chiar ca ceva distonant față de acesta. Nu trebuie să uităm că preromantismul preia toate ideile mari preconizate de luminismul raționalist adăugîndu-le căldura sentimentului, transformîndu-le în idei-forță. Același lucru îl găsim la Cîrlova, care și el traduce din Voltaire, ceea ce nu-l împiedică să fie un romantic autentic, și la Grigore Alexandrescu, care, deși îl blestemă pe Voltaire pentru pretinsul său ateism, a asimilat și el marile idei luministe. Cel care va exercita o mare influență asupra acestei generații va fi preromanticul Volney, poet al ruinelor, dar și denunțător al despotismului, pe linia căruia cei trei poeți vor cînta ruinele, vor preamări trecutul națiunii și vor combate tirania. În același timp influență considerabilă va exercita îndeosebi Lamartine, apoi Victor Hugo și din partea engleză, Ossian și Byron. Nu e cazul să intrăm în amănunte în ce privește gradul de influență ce s-a exercitat asupra unuia sau altuia. Ne interesează atmosfera generală care se desprinde din poezia vremii, în care nu putem să nu constatăm nuanțele mai importante ale romantismului în general, dar mai ales al celui francez. Găsim orientarea spre subiectivitatea întunecoasă, cu accente de deprimare, decepție și

chiar desperare și nu lipsește nici visul și consolarea cu gîndul morții. Dar aceeași subiectivitate va fi pătrunsă și de clocot puternic cu ieșiri la lumină marcînd sentimente de speranță. Neajunsurile prezentului duc imaginația spre trecut, însă cu o semnificație specială : în romantismul românesc evocarea trecutului nu este o fugă din fața prezentului pentru a-l trăda, ci sesizarea energiilor verificate care pot hrăni speranța de îndreptare în viitor.

Pe linia aceasta se va dezvolta literatura română mai departe. Amintim pe Dimitrie Bolintineanu, la care în plăsmuirile cu subiecte din lumea orientală, reflexe ale propriilor impresii, dar și cu evidente influențe din partea lui Victor Hugo și Byron, suflul morții, dar mai ales iubirea aducătoare de moarte — motiv atît de specific romantic — ne întîmpină foarte des. În același timp ne este însă redată intensitatea coloristică a Orientului, lucru în care excela așa de mult Victor Hugo, contrabalansînd atmosfera sumbră. Îndeosebi trebuie să amintim baladele sale fantastice, în care lumea întunecimilor apare mai din plin, mormintele și spectrul morții revin mai des, revelînd nu o dată pronunțate trăsături satanice care ne duc spre lumea tenebrelor. S-a vorbit în această privință despre influențe din partea lui Volney, Ossian, Bürger, Uhland. Fără îndoială ele au existat, dar nu-i mai puțin adevărat că tocmai cea mai tipică și artistic cea mai reușită baladă fantastică a sa, *Mihnea și baba*, este prelucrarea unei legende populare. Același lucru și cu celelalte balade fantastice ale sale, după cum și Eliade Rădulescu, în cea mai izbutită creație a sa, *Zburătorul*, s-a inspirat tot din sursă populară. Dacă în legătură cu *Mihnea și baba* s-a subliniat cu drept cuvînt blestemul și așa-zisa cavalcadă care amintesc de *Lenore* a lui Bürger, este foarte nedrept să se uite că între baladele noastre populare avem exemple de blesteme cutremurătoare și goane călare neasemuite răscolind întunecimile.

Și cu aceasta am ajuns la punctul cel mai important al problemei care ne preocupă : la sursa populară. Creația populară totdeauna în legătură cu romantismul românesc, însă ca *un* anumit aspect alături de *altele*. Și în general, în ce privește interesul față de ea, se subliniază că acest interes s-ar fi trezit datorită unor înrîuriri străine, îndeosebi datorită curentului stîrnit de Herder. Cred că această părere trebuie sensibil atenuată. După cum lupta pentru libertate națională și socială a găsit un teren bine pregătit, pentru ca ideile luminate venite din alte părți să-l consolideze, tot așa drumul romantismului literar era pregătit și el datorită prezenței literaturii populare. Toți scriitorii noștri din această epocă s-au identificat cu marile năzuințe populare chiar și atunci cînd nemijlocit nu făceau parte din popor. Dar în același timp putem spune, după mărturiile pe care le avem, că fără excepție ei erau încă din copilărie cunoscători ai cîntecelor și basmelor populare, care reflectau un climat din conștiința noastră colectivă. Și trebuie să adăugăm că în cîmpul literaturii noastre populare existau și există cele mai variate nuanțe ale literaturii romantice, fantezia omului nostru din popor a scrutat orizonturile cele mai vaste, de la osbcuritățile vieții subiective pînă la spațiile siderale ale lumii obiective. El a înregistrat manifestări de vînjoasă energie, care atinge titanismul, dar și stări sufletești de mare gingășie, ca să nu mai vorbim despre natura în varietatea splendorilor ei. Toate acestea erau prezente în sufletul nostru colectiv, ele, dacă nu erau sesizate cu claritate în mod deliberat, în schimb

erau *trăite* aievea cu căldură şi erau trăite efectiv înainte de a se fi ivit colecţiile de poezii populare. Modelul literaturilor culte a sosit pe acest teren şi pe această bază a fost el receptat. Iar cînd s-au ivit marii îndrumători care accentuau creaţia populară, ca Kogălniceanu, Bălcescu, Russo, Bariţ, Alecsandri, ei n-au făcut decît să sesizeze cu claritate ceea ce în adîncimile mentalităţii colective era trăit cu adevărat. După vorba admirabilă a lui Alecsandri, colecţia sa n-a făcut decît să înzestreze ţara cu propriile ei comori. Este neîndoielnic că aceşti îndrumători au fost înrîuriţi în ideile lor de mişcări ideologice din alte părţi; nu-i mai puţin adevărat însă că aceste înrîuriri n-au făcut decît să cristalizeze şi să întărească ceea ce ei, ca expresie a conştiinţei populare, purtau în sufletul lor. Este deosebit de semnificativ că toţi aceşti îndrumători accentuau linia creaţiei populare tocmai ca o reacţie faţă de literatura imitatoare a modelelor străine, cereau *originalitate*, una din ideile de bază ale romantismului. Iar sursa acestei originalităţi o vedeau tocmai în creaţia populară, acest reflex al conştiinţei colective. Pentru aceea nu cred că în vreo ţară s-a accentuat cu atîta justeţe creaţia populară drept sursă a unei literaturi mari. Aceasta va fi calea pe care o va urma literatura română cu valori autentice, cale care de fapt făcea parte integrantă din fluxul colectiv care a animat lupta pentru libertăţile politice şi sociale, reprezentată tipic de Bălcescu, şi apoi lupta pentru unirea principatelor. Din acest flux s-a cristalizat poezia luminoasă dătătoare de speranţe a lui Alecsandri, precum şi drama istorică a lui Hasdeu şi a aceluiaşi Alecsandri exprimînd elocvent năzuinţele maselor populare. Acelaşi flux va curge mai departe şi ne va da sinteza romantismului românesc, pe Eminescu.

Dar cu aceasta se iveşte o cotitură. Revoluţia din 1848 eşuase, avîntul optimist se transformă în decepţie. Faţă de sesizarea lumii dinafară, şi anume în aspectele ei de suprafaţă, acum se iveşte înclinarea spre o mai adîncă interiorizare. Fără îndoială şi înainte au existat astfel de semne, de exemplu la Bolintineanu, însă ele n-au fost de natură generală. Cotitura o reprezintă Eminescu. Spre deosebire de predecesori, el se va apropia mai mult de adîncimile lăuntrice, de lumea eului, şi astfel va manifesta afinităţi mai pronunţate faţă de romantismul german. Înainte poezia noastră era în măsură mai mare legată de aparenţe, Eminescu va sesiza din plin lumea esenţelor. Mai mult ca oricare din poeţii anteriori Eminescu este adînc ancorat în patrimoniul popular, pe care îl cunoaşte şi el încă din copilărie, culegînd apoi încă din adolescenţă poezii populare care mai tîrziu vor forma o colecţie importantă. Lucrul însă care trebuie accentuat în mod deosebit este că Eminescu nu s-a inspirat pur şi simplu *din* poezia populară, n-a luat-o pur şi simplu drept model ca un dat obiectiv, ci a simţit şi intuit ca nimeni înaintea lui sursele ei primare, surse spre care a coborît şi el scrutîndu-şi eul poetic. Raportul lui Eminescu cu poezia populară nu este de suprafaţă, ci de adîncime. Scrutîndu-şi tainiţele eului el sesizează principiul generator al originilor, origini din care ţîşnesc, se conturează şi prind trup şi realizările cele mai valoroase ale poeziei noastre populare. Cu o astfel de predispoziţie sufletească a stat Eminescu în faţa marii literaturi universale. Nu e cazul să dăm lista marilor autori pe care i-a cunoscut, lucrul acesta s-a făcut pînă acum cu prisosinţă. Vom spune însă că i-a asimilat din plin, însă i-a asimilat prin prisma eului său autentic. Vom găsi la dînsul cele mai variate aspecte ale romantismului european, şi din acest

punct de vedere, ca la orice autor, nu vom putea spune că reprezintă o originalitate exclusivă. Însă nu trebuie să uităm că în artă şi literatură originalitate nu înseamnă numaidecît să spui lucruri nespuse de alţii, ci ca ceea ce spui să aibă tonul autenticităţii, să fie trăit în cele mai adînci cute ale eului poetic. Aceasta îi dă un timbru personal. Vom încerca însă să arătăm cum se dozează la Eminescu aspectele şi nuanţele romantismului ajungînd să dea o sinteză specifică a romantismului românesc.

Înainte de toate trebuie să arătăm că atitudinea militantă, prin care s-a caracterizat poezia anterioară, nu va fi părăsită de Eminescu, ea însă va căpăta, sub formă de critică socială, o subliniere din adîncimi, sesizarea lumii esenţelor îi va aprofunda conţinutul. Acest militantism se manifestă de la început cu o impetuozitate care desenează perspective titanice, dar în acelaşi timp poetul se va retrage în interiorul său în meditaţii temperate asupra destinelor lumii. Aceasta va fi marea traiectorie a creaţiei eminesciene. Dinanismul său lăuntric îl mînă de la început spre sesizarea marilor configuraţii cosmice cu eroi de o extraordinară forţă demonică. Sărmanul Dionis, prin practici magice, ajunge în lumea edenică, identificîndu-se cu Dumnezeu, pentru ca apoi să fie prăbuşit în abisurile nemărginirii. Evident, există exemple numeroase de felul acesta în literatura universală, dar nu-i mai puţin adevărat că şi literatura noastră populară conţine astfel de subiecte, aşa încît eventualele influenţe au găsit un teren pregătit. Viziunea cosmică şi a marilor perspective istorice se va menţine la Eminescu fie sub formă mai dinamică, fie sub formă mai temperată a meditaţiei asupra rosturilor existenţei, însă ea va fi totdeauna semnul predispoziţiilor titanice. Astfel, de la mare înălţime, el va căuta să descifreze sensul evoluţiei istorice, pe de altă parte, meditînd asupra sorţii geniului neînţeles de lumea mediocră, ni-l va înfăţişa ca o minte în stare să cuprindă întregul univers. Iar cînd în cea mai de seamă operă a sa, în *Luceafărul*, ne va vorbi tot despre soarta geniului neînţeles, acesta va fi simbolizat printr-un astru din nemărginirile universului, care se îndrăgosteşte de o fiică a pămîntului. Evident, acest subiect a mai fost tratat, de exemplu de Byron, Vigny, Lermontov, şi a fost proiectat de Lamartine. Este însă precis atestat că Eminescu şi-a luat subiectul dintr-o poveste populară românească. Dinamica titanismului aici se manifestă sub forma marilor mişcări ce se petrec în cosmos, mişcări care se temperează însă ajungînd la impasibilitate sub forma retragerii dispreţuitoare a geniului în nemurirea rece.

În sînul acestei traiectorii găsim la Eminescu accente vădite de pesimism, rezultat al meditaţiilor sale, pesimism care nu este străin de mişcarea romantică. Însă în acelaşi timp acest pesimism este puternic contrazis de viziuni izvorîte din straturi mai profunde ale eului său care îl fac să sesizeze aspectele luminoase, strălucitoare ale lumii deschizînd zări optimiste. Animatorul acestor straturi este forţa elementară a iubirii, care străbate prin tot ce mişcă universul. Un *eros cosmogonic* stăpîneşte la Eminescu, asemănător cu cel care susţine lumea la Shelley. În *Luceafărul* cel îndrăgostit este un astru care face parte din infinitul univers, de acolo îşi revarsă el focul iubirii spre fiinţa pămînteană. Şi nu o dată îşi va exprima Eminescu iubirea care îl ridică spre beatitudini cereşti. Acelaşi eros stăpîneşte lumea pămîntească, unde animă întregul freamăt al naturii. Niciunde în literatura universală nu găsim o mai profundă identificare între iubire şi şoaptele naturii ca la Eminescu. Ea este expresia unei simpatii

universale, care ne duce spre unitatea originară dintre lumea subiectivă și lumea obiectivă. Cu acest aspect al operei sale Eminescu amintește mai cu deosebire de unele aspecte ale literaturii engleze și germane, în care sentimentul naturii este mai pronunțat. Însă îndeosebi în această privință nici vorbă nu poate fi despre vreo influență. Matca creatoare în această privință i-a fost iarăși poezia noastră populară. Subiectul *Luceafărului* este doar luat dintr-o poveste populară. Natura ca purtătoare a iubirii își are, în poezia noastră populară, o expresie unică. Mijlocitori între iubiți sînt luna, soarele, stelele, păsările în zborul lor neţărmurit. Și ce imagine mai splendidă în ce privește comunitatea între om și natură se poate găsi decît cea din balada populară *Toma Alimoș*, în care eroul ucis mișelește, în singurătatea lui este deplîns numai de codrul în cutremur, care își apleacă crengile deasupra lui sărutîndu-i mîinile, iar calul îi face mormîntul săpindu-i pe el cîteva flori gingașe pe care le stropește cu lacrimile sale. Din această matcă vastă s-a desprins marea poezie a lui Eminescu, romantismul său autentic.

Sentimentul care animă poezia lui Eminescu și întreaga noastră poezie populară este *dorul*, noțiune de sensul căreia se apropie numai cuvîntul german „Sehnsucht". Este sentimentul care mînă pe iubit spre iubită, care îl mînă pe om spre sora lui natură, spre locurile obîrșiei sale și spre oamenii față de care simte o adîncă comuniune. Acest sentiment animă înainte de toate întreaga noastră literatură populară, dar într-un fel sau altul el străbate în întreaga noastră literatură cultă. Este o noțiune de nuanță specific romantică. Ea conține și întunecimi dar și luminozități, înclină și spre desperare, dar este și dătătoare de speranțe, conține și durere, dar și perspectivă de fericire, o nostalgie care conține o suferință dulce cu mare putere de iradiere. Acest sentiment imprimă o pecete specifică romantismului românesc.

După cum am spus, în formele variate ale romantismului din diferitele literaturi regăsim toate trăsăturile caracteristice ale curentului romantic luat în generalitatea lui, însă diferit dozate și variat nuanțate. Dacă romantismul englez se cristalizează sub forma afirmării voinței subsumînd prin prisma ei toate celelalte trăsături, dacă în romantismul francez nu se poate șterge axa ordonatoare a raționalității, dacă în romantismul german înclinarea spre întunecimi pînă la iraționalitate este evidentă, în romantismul românesc centrul coordonator este sentimentul pe care poporul l-a sesizat sub forma dorului. Este un registru mediu al vieții sufletești. El temperează titanismul, el estompează ascuțișul raționalității, el mînă spre întunecimi oprind însă alunecarea în irațional. Eminescu va spune semnificativ că din ale haosului văi se desprind lumini. Este o trăire de o vastă difuziune, care nu evită vagul, dar în același timp caută claritate; încălzește, în același timp echilibrează. Un echilibru cald este timbrul specific al romantismului românesc. Bineînțeles departe de noi gîndul că această dominație nu s-ar găsi și în alte literaturi. În orice caz însă ea este caracteristica fundamentală a romantismului românesc cristalizată din surse proprii.

NOTE PRIVIND ASPECTE FUNCȚIONALE ALE COLINDEI

VIORICA NIȘCOV

Izvorîtă din credința magică în capacitatea cuvîntului de a institui realitățile desemnate, colinda a reprezentat, neîndoielnic, întotdeauna pentru mediul folcloric o *urare*.

Ca orice urare, colinda implică socialmente doi factori: cel care urează, cel căruia i se urează.

Spre deosebire însă de alte urări (ordinare — salutul —, extraordinare — felicitările aniversare, cîntecele piățărăilor etc.), colinda își realizează funcția printr-o perifrază fabulativă în care — *colindătorii* și *persoana colindată* apărînd adesea, prin artificiu, în calitate de personaje — augurarea se înfățișează ca *împlinită*.

Pentru a ura gazdei bunăoară ca feciorii săi să dobîndească stare și vază, se închipuie o narațiune dată convențional ca relatare a unor întîmplări aievea, ba chiar cu anume întemeiere în timp (relatarea se face, încrucișat, la *perfect* și la prezentul indicativului):

Fericean de elu
Domn l-a fericatu
Trei feciori i-a datu;

primul este popă:

Cîți pruncuți în sat
El a botezat
Cîte fete mari
A dus la altariu
Cîte sufletele
A scos din munci grele;

al doilea, plugar cu averi întinse:

Cum mai stau grămadă
Stoguri peste stoguri
Vrauri peste vrauri
Holde sămănate
Livezi cîștigate;

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 1, P. 19–29

ultimul, păcurar cu mari turme :

Cîte flori pe munte
Atîtea oi de multe
Cîte-s viorele
Atîte-s miorele
Cîți îs anglicei
P-atîția-s berbecei
Mii de miorele
Berbeci printre ele
Oile-s frumoase etc. [1]

Dorința binevoitoare apare deci ca înfăptuită, și anume într-o ordine ideală, figurînd — este rațional s-o presupunem — o *translație ascendentă* față cu realitatea efectivă a persoanei colindate[2].

Aceasta este modalitatea procedurală fundamentală a colindei.

Translația ipotetică, prin amplă fabulație simbolică, se poate reprezenta fie în *plan economic* (gazdele stăpînesc turme daurite, murgi cu șei de argint, curți ferecate, case cu stîlpi de busuioc, munți „cărunți" de oi etc.), fie în *plan social*[3] (feciorii — în slujbă la Vodă ori chiar ridicați în scaun, gazdele șed la masă cu Dumnezeu — supremă cinstire — etc.), fie în *plan moral* (feciorii săvîrșesc isprăvi admirabile, uneori nemaipomenite : prind lei, surpă cetăți, trec marea călare ; bătrînii — caritabili — zidesc fîntîni ori poduri, fac pomeni etc.).

În ordinea funcției procesul intensificării valorice are caracter net pragmatic. Chiar podoaba morală este gîndită ca criteriu al prestigiului social.

Soluția evocată nu este însă decît o posibilitate. Uneori colindul se reduce la simplă descripție. Fabulația e nulă. Conceptual avem de-a face, de regulă, în atare cazuri cu cele mai comune aspecte ale cotidianului. Proiecția în extraordinar operează totuși ; grație nimbării obișnuitului, *ipostazierii*, prin mutație metaforică, *a faptului banal în reprezentare de artă*. Astfel, cîntat unui tînăr, textul :

Pare soare cînd răsare
Lerunda Leru-i Doamne !
Da nu-i soare răsărit
Că-i Ion împodobit
Cu trei pene-n comănac :
Una-i peana crinului,
Una-i a bujorului
Ce pun fetele-n cosițe
Și feciorii-n chiveriță [4]

are semnificația dorinței împlinite dar, cel puțin în egală măsură, și pe aceea a unei *laude*. Iar accentul cade învederat pe laudă.

Mai explicit : faptul că atît colinda de tip *mutație simbolic fabulativă* cît și cea de tip *mutație metaforică pură* exprimă transpoziția magnifiantă a

[1] Al. Viciu, *Colinde din Ardeal*, București, 1914, XCII, p. 160.

[2] Cf. O. Papadima, *O viziune românească a lumii*, București, 1941, p. 190, 196.

[3] Textele distinate fetelor și feciorilor implică petitul, logodna, nunta, rituri de trecere către o stare — în contextul condiției de vîrstă — socialmente superioară.

[4] Al. Viciu, *op. cit.*, XXII, p. 122.

unui dat ordinar și se adresează adecvat (adaptîndu-se profesiunii, vîrstei, sexului) unei persoane reale *implică o laudă*. Ciobanul căruia i se cîntă despre fluiere, oi năzdrăvane etc., chiar dacă nu va interpreta —, actualmente ar fi cel puțin improbabil — cîntarea ca o invocație magică, va fi firește măgulit, primind-o ca omagiu persoanei și îndeletnicirii sale. Apoi însuși faptul generic al adresării urării către cineva atestă implicit că acesta din urmă este demn să o primească. Atestare asimilabilă, în esență — și cu atît mai mult în condițiile fastului verbal al colindei —, *elogiului*.

De fapt însă *l a u d a* — hiperbolică, a stării existente — și *u r a r e a* — (eventual) metaforică, a unei împliniri viitoare — sînt, în genere, ferm coexistente în colindă.

Numai *locul accentului semantic* este variabila, în funcție de împrejurările sociologice și istorice ale executării colindului.

Spre exemplu, un *colind de om cu trei feciori*[5] recomandă pe fiii gazdei ca dregători. Unul este comis mare și trăiește în opulență :

Leagăn și-are
Legănel
De arginţel
Cu covoare covorîte
Cu placate stoborîte
Și cu aur daurit.

Altul îngrijește „limbi și șoimi și grași berbeci". Ultimul e „vinariciu". În perspectiva unor medii sociale diverse, semnificația funcțională și literară a contextului se nuanțează. Cîntată cîndva la boier — fiindcă e de presupus, în ciuda mulțimii relative a documentelor, că obiceiul era practicat la toate nivelele societății : absența unei culturi cărturărești „de clasă" împiedicase îndeobște în cursul întregii epoci feudale diversificarea pronunțată pe linie de moravuri a societății românești —, colinda avea valoarea unei *proclamări admirative* sau a unei *urări nemijlocite*. Pentru un om de rînd aceeași colindă *ura simbolic*, mijlocit, dobîndirea de prestigiu social și de bunăstare.

Din unghi genetic apare deci limpede posibilitatea (în termeni de logică) a conversiunii „prin accident" a propoziției de mai sus (urare prin mutație magnifiantă = elogiu) : *elogiul, în lumina funcției originare = urare*. Pare evident că — odinioară — colinda urmărea, magic, *instaurarea* de stări benefice acolo unde lipseau (urare), respectiv *menținerea* lor acolo unde existau (elogiu). În *colinda pentru omul bun*, spre pildă, lăudîndu-se ospitalitatea inimoasă :

Cesta-i domnul bun
Bun gînd și-a gîndit
Cînd el și-a făcut
Casa lîngă drum
Masa peste drum
Cîți drumari trecea
Și se abătea
Toți îi hărănea

[5] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885, p. 22–23.

Cîți goi îi venea
Toți îi îmbrăca
Cîți desculți venia
Toți îi încălța etc. [6],

se are în vedere mai puțin o înfăptuire viitoare — în ordinea construirii morale — și mai mult exaltarea întru perpetuare a unor stări caracterologice existente : cel căruia i se cîntă colinda este, cel puțin virtualmente, capabil de a săvîrși faptele ce i se atribuie ; altminteri contextul ar fi ironic, incompatibil cu rostul ceremonial epurat al colindei.

Raportul dintre funcția colindei (urare, elogiu) și modalitatea ei concretă de realizare variază :

A.— Există colinde lipsite de epic, mai mult evocări — uneori de nuanță anticipativă-hortativă —, în care, inaparentă, urarea implicită se referă la o *bunăstare imediată*, conjuncturală :

Sculați gazde nu dormiți
Că nu-i vremea de dormit
Că-i vremea de-mpodobit
Cu aur și cu argint etc. [7].

B.— Alteori, urarea — respectiv elogiul — este sugerată de desfășurarea epică și are în vedere *prosperitatea viitoare și de durată*, ca în acest colind marital de flăcău :

Mirel calu-l potcovește
Mirelui, mirel bun
Mă-sa șade și-l privește
Și din gură-așa-i grăiește :
— Ce gînd mirel ți-ai pus
Ori gîndu de cătănitu
Ori gîndu de prăpăditu ?
— Ba eu maică nu mi-am pusu
Nici gîndu de cătănitu
Nici gîndu de prăpăditu
Ci eu maică mi-am văzutu
Ceia fată-n cea cetate.
— Ceia, mirel, nu ți-o dare
Că-i fată de viță mare
Și aicea mire-om dare
Nouă țări, nouă averi,
Nouă frați, nouă cetăți.
Mirel ciudă, mi-l prindeare
Cursă-n grajd înferecatu
Scoase murgu d-înșelatu,
D-înșelat
Bine gătatu
Cum îi bun de-ncălecatu.
Sus pe murgu s-aruncare,

[6] Al. Viciu, *op. cit.*, CXXVIII, p. 93.
[7] *La luncile soarelui*, antologie a colindelor laice editată de Monica Brătulescu, București, 1964, p. 9.

Pusă murgu de-a jucare
Pe cîmpu cetăţii
Cam în dîra feţii.
Fata bine mi-l priveare
Şi din grai aşa-i grăiare :
— Sus mirele tinărele,
Îndreaptă pe murgu tău
Pe podul cetăţii
Rupe lanţul porţii
Şi te mirel veseleşte
Ş-o-nchinăm cu sănătate ! [8]

C. În sfîrşit, există colinde în care elogiul (urarea) se rezolvă *explicit intrafabulativ* (respectiv *intradescriptiv*). Într-o *colindă de om însurat*, „domnul" se fericeşte de a sa „doamnă" :

Multu mi-e cuvioasă
Şi frumos se poartă
Iiă ghiorghialiă
Rochia de cutniă
Papuci roşiori
Pe la toc cu flori
Mult sînt jucători
Şi ştie să-i poarte
Şi să-i plescăiască etc.

La rîndu-i, „doamna" se fericeşte de al ei „domn bun" ce se poartă cu

Cămeşia de in
Cusută cu fir
Şi cu başbafir
Papuci verzişori
Pe la toc cu flori etc. [9].

★

Dar în ultimă instanţă conţinutul şi sensul final al *urării* (*elogiului*) în colindă sînt mai subtile.

Astfel, afectiv şi ideologic, în colindă se pot distinge sub unghiul analizei două planuri. Un plan al urării manifeste, desfăşurate pe repere *concrete*, precis desenate (bogăţie, rang social, frumuseţe, bunătate, curaj etc.) şi un al doilea plan, mai adînc, *abstract*, constituind sinteza semnificaţiilor, înmănuncherea rezultantelor psihologice ale *realizării* obiectivelor enumerate. În acest plan *bogăţia*, *victoria*, *frumuseţea*, *prestigiul* etc., deşi conceptual divergente, devin — prin intermediul corespondentului lor sufletesc — *echivalente*. Deosebirile se suspendă prin efect, efectul fiind inducerea unui climat de cordialitate, plenitudine, bucurie purificatoare, seninătate.

În acest efect obţinut homeopatic, bucurie prin bucurie, *similia similibus*, rezidă de fapt funcţia social-psihologică ultimă a colindei.

[8] S. Drăgoi, *303 colinde*, Craiova, 1931, p. 46—51.
[9] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 78.

Ea este deosebit de pregnantă în colindele unde fabulația aureolează nu direct pe cel căruia îi e destinată, ci pe apropiații lui : unui tată i se laudă feciorii, unei văduve bărbatul aflat

În sînul Domnului
'N poarta raiului
Stînd la judecată
Ca să-și ia răsplată
Pentru bună faptă [10].

Realizarea acestei funcții — care, și azi perfect actuală, cîndva va fi contribuit psihologic, subconștient, la consolidarea cooperării dintre membrii obștei — revine unor mijloace literare adecvate.

Pe de-o parte, colinda construiește structuri poematice figurative, simboluri pentru conceptul de bucurii în conotațiile sale multiple, pe care le decodează în final în versuri explicite[11] : „El să-mi fie sănătos / Sănătos și veselos / Pe d-o mîndră de colindă etc." (Viciu, *op.cit.*, p.151) ;„Și te veselește / Oacheș păcurar" (*La luncile soarelui*, p.37) ; „Să fii fată bucuroasă / De colinda ast' frumoasă / O-nchinăm cu sănătate / Pe la gazde, pe la toate / Colinduța-i atîta / Pe gazdă Domnul trăiască !" (*La luncile soarelui*, p.171) etc.

Pe de altă parte, colinda creează o atmosferă caracteristică de luminozitate blîndă, exclude violența, conflictul, stridența[12].

Mai mult. În repertoriul de colindat sînt cuprinse și piese ce par a profesa un anume ermetism de circumstanță. Nu urează manifest nimic și nu elogiază, riguros vorbind, pe nimeni. Se mărginesc numai la a plăsmui o atmosferă edenică. Atare texte devin inteligibile numai în lumina funcției profunde :

Dinaintea cestor curți
Cresc florile mărului !
Crescutu-mi-a, născutu-mi-a
V'o doi meri și v'o doi peri
La vîrfuri apropiați,
La trupini mai depărtați.
La vîrful lor v'o doi meri
Este-un pat mare-ncheiat
Cu scînduri dalbe de brad ;
Dar în pat ce-i așternut ?
Izmă creață
Mărgăreață !
Căpătîi ce este pus ?
Busuioc și măgheran.
Dar în pat cine-i culcat ?
Este gazda, cest domn bun,
Cu draga jupîneasa lui.
Ei durmiră cît durmiră,
Pînă ci se pomeniră.

[10] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 91—92.

[11] Lipsa *urării* din unele texte nu e specifică și trebuie pusă în seama unor accidente de memorizare ori reproducere, a neglijenței culegătorului, a dezagregării genului etc.

[12] Cf. O. Bîrlea, *Miorița colindă* în „Revista de etnografie și folclor", an. 12, 1967, nr. 5.

Grăi unul către altul :
— Dormi tu, Voino, dormi, nu dormi ?
Că eu nu mai pot durmi
Că mi-a căst inele grele,
De nu pot durmi de ele
Bate-mi boarea raiului,
De doboară flori de măr,
Flori de măr și cu de păr,
Cresc florile mărului ![13]

Textul se mulțumește, evident, să comunice doar o stare de spirit.

★

Prin urmare, după toate probabilitățile, *funcția* colindei era odinioară binară. Colinda împlinea două funcții conjugate, eterogene : o *funcție magică* — pe care am comentat-o deja incidental —, probabil declarată și recunoscută, *aparentă* în orice caz, și o *funcție social-psihologică*, ,,cathartică'', subiacentă. Cu timpul, funcția magică va avea să dispară, concomitent cu dispariția mentalității corespunzătoare. Va subzista numai funcția complementară.

★

Un grup aparte în cadrul genului îl distinge cercetarea în așa-zisele ,,colinde religioase''.

Acestea prelucrează motive evanghelice (nașterea, răstignirea lui Isus), apocrife (legenda Sf. Vineri, blestemul Maicii Domnului), articole de dogmă (,,tainele'', ierarhia sfinților, credința în rai, iad) etc. Totuși prezența elementului religios nu dă — precum în cazul ,,cîntecelor de stea'' — caracter imnic contextelor. Personajele sfinte sînt tratate în colinde, ca pretutindeni în folclorul românesc, cu familiaritate cuviincioasă dar dezinvoltă. Dumnezeu e fie cioban, fie se scaldă etc., Isus — prunc — e înfășat în scutece ,,dalbe de mătasă / de la doamna preuteasă'',[14] Maica Precistă, Sf.Ion — nu insistăm asupra implicațiilor mitologice —, preschimbați în animale de pădure, sînt fugăriți tragic de feciorul vînător etc. Între sfintele persoane și muritori — că aceștia apar sau nu în context — nu intervin deosebiri explicite de condiție. Nicăieri suprafirescul personajelor nu este *stricto senso* demonstrat *în text*. El apare ca dat teoretic și aprioric.

Particularitatea activă a personajelor colindei religioase este mai degrabă alta. Astfel condiția lor hagiografică sau mitologică le conferă, evident, dimensiunea ,,realității''. Într-un dublu sens. Sînt Ion bunăoară nu numai că a ,,existat'' (și poate fi ca atare eroul unei ,,vita'') — împrejurare minoră : mediul folcloric poate prea bine ignora respectiva hagiografie sau se poate dezinteresa de ea —, dar, împrejurare majoră, el ,,există'', potrivit mentalității creștine, în soborul sempitern al sfinților. Consecutiv, personajele sacre ale colindei sînt nu simple măști, adaptabile prin echivalență simbolică gazdelor, ci personaje substanțiale, ,,impenetrabile'' (în sensul fizical al termenului), cel mult — cum arătam în treacăt mai sus — interlocutori ori parteneri ai acestora din urmă. Dar efectiv impor-

[13] Al. Viciu, *op. cit.*, p. 163.
[14] Idem, *ibid.*, p. 22, XXII.

tant ca factor de diferențiere este nu atît acest fapt *în sine*, cît consecințele sale.

Practic, în planul semnificației deosebirea esențială dintre colindele profane și cele religioase se exprimă la nivelul funcției. *Colindul profan practică un mod direct de urare, colindul religios unul indirect.*

Aparent, o discriminare similară ar fi putut interveni, cum am lăsat să se întrevadă, și în cadrul colindului profan.

În realitate totuși, în colindul profan urarea este universal prezentă în *narație*. Variază numai *dozajul*. Urarea e cînd masivă, cînd modest-aluzivă, totdeauna însă prezentă. Confruntarea cu colindul religios anulează de altfel iluzia. Față de colindul religios în stare pură, colindul profan apare ca o entitate omogenă, limpede caracterizată de prezența, fie și minimă, implicită, la limita absenței, a *urării intrafabulative*.

În colindul religios, urarea apare abia în formulele stereotipe din final a căror eterogenitate e izbitoare[15]. De pildă, secvența fabulativă :

La vîrful la nouă meri
Hai leronda lerului Doamnele
Mi-arde nouă lumînări
Pică nouă picături.
Ruptu-s-au și faptu-s-au.
. . . . . .
Rîu de vin și-altul de mir
Dar în rîu cin'se scălda?
Scaldă-se Bun Dumnezeu.
Se scălda-*ră*, se-mbăia-*ră*
'N-apă lină se clăti-*ră*
Cu sfînt mir se mirui-*ră*.
Și'n veștmînt se primeni-*ră*
Mai în jos de Dumnealui
Scaldă-se și Sfînt Vasile.
Se scălda-*ră*, se-mbăia-*ră*
'N-apă lină se clăti-*ră*
Cu sfînt mir se mirui-*ră*
Și-n veșmînt se primeni-*ră*.
Mai în jos de Dumnealor,
Scaldă-se Sfîntul Ion.
Se scălda-*ră*, se-mbăia-*ră*
'N-apă lină se clăti-*ră*
Cu sfînt mir se mirui-*ră*
Și-n veșmînt se primeni-*ră*.
Mai în jos de Dumnealor,
Scaldă-se și Moș Crăciun.
Se scalda-*ră*, se-mbăia-*ră*,
'N-apă lină se clăti-*ră*,
Cu sfînt mir se mirui-*ră*
Și-n veșmînt se primeni-*ră*

[15] Și în colindul profan intervin nu rareori relative incongruențe între *secvența fabulativă* și ceea ce am numi *secvența augurală*. Totuși în acest caz persistă pretutindeni în masa textelor o platformă „augurală" comună, *urarea* impregnează mai mult sau mai puțin direct și sensibili, întregul.

este urmată nemijlocit de secvența „augurală" :

Busuioc verde pe masă
Rămîi, gazdă, sănătoasă [16].

Climatul colindei religioase este totuși similar celui ce caracterizează colinda profană. Astfel invocarea de persoane sfinte asigură, *în afara oricărei fabulații cu caracter de urare*, prin simplă prezență, o ambianță de prosperitate. Colindele de acest tip mediază între starea omului, imperfect, supus vicisitudinii, și condiția sanctității, dar al Domnului.

Un număr însemnat de colinde religioase — „impure" — combină planurile, lumescul cu transcendentul (de altfel integral denotativ). Aici Dumnezeu și sfinții au firesc și foarte lumesc comerț cu oamenii. Textele de acest gen par a urmări un scop dublu. Pe de-o parte invocarea Domnului în vederea asigurării unei *garanții* cerești, pe de altă parte lauda (implicit și urarea) gazdei : aceasta se bucură („realmente" / virtualmente) de confidența divinității :

La poalele Raiului
În cîmpul Rusalimului
Mi-a crescut un chiparos
Chiparos, miros frumos,
Mult mi-e verde și stufos.
D-o cracă de chiparos
Mi-este un verde legănel
Cu funii de aurel.
Iar în leagăn cine-mi șade?
Șade-mi Domnul mititel
Mititel și înfășețel,
Coperit cu flori de măr.
Mai din susul lui Christos
E un jeț de arginței
Cu picioare de-aurel.
Și-ntr-însul cine-mi șade?
Șade (cutare bătrînă),
De-mi leagănă pe Christos
Și mi-l întreabă frumos:
— „Stătui, Doamne, să te-ntreb
Despre capul veacului
Sfîrșitul pămîntului".
Grăi bunul Dumnezeu :
— „Cutezași de mă-ntrebași
Și eu bine spune-ți-aș
C-o fi capul veacului
Sfîrșitul pămîntului
Cînd o bate
Fiu pe tată
Fiică-sa
Pe maică-sa,

[16] *Colinde*. Culegere întocmită de G. Breazu, București, 1938, p. 100—101.

Finu-său
Pe naşu-său
Fină-sa
Pe naşa-sa ;
O fi capul veacului
Sfîrşitul pămîntului
Ars în para focului
Şi-n vîltoarea iadului.
Ea să-mi fie sănătoasă,
Sănătoasă şi voioasă" [17].

★

Structural, colinda — şi ca gen şi ca context — poate fi înţeleasă ca un sistem de opoziţii desfăşurat pe nivele. Randamentul funcţional al tensiunilor generate este diferit. Ne vom mulţumi, deocamdată, să semnalăm principalele cupluri.

I. *În cadrul colindei profane* :

a) Opoziţia dintre secvenţa fabulativă (narativă) a textului — urare încifrată — şi secvenţa „augurală", urare explicită.

Un *colind de jupîneasă* [18], spre pildă, dezvoltă următorul argument : jupîneasa se preumblă în curte torcînd fir galben ; un şoim pîndeşte şi fură firul să-şi facă cuib ; jupîneasa ameninţă că va trimite vînători să i-l strice ; textul epiloghează brusc :

Şi te veseleşte
Ceasta-i jupîneasă
Mare-ş boiereasă
Şi te veseleşte [19].

Semantic, între cele două secvenţe (fabulativă şi „augurală") ale acestei colinde nu există nici o legătură nemijlocită. Opoziţia — accentuată poate şi de degradarea textului — este mediată de funcţie. În perspectiva funcţiei contextul capătă precumpănitor semnificaţie de elogiu. *Jupîneasa*, victimă a agresiunii, a ştiut să riposteze demn. Totodată represaliile vor fi aplicate de interpuşi, la poruncă. Ceea ce, pe lîngă apelativul „jupîneasă", sugerează autoritatea socială a acesteia. Finalul face univocă semnificaţia întregului.

b) Opoziţia de ordin cantitativ (dozaj), perceptibilă la nivelul genului, între textele unde urarea este limpede implicată în fabulaţie (naraţiune) şi, respectiv, cele în care aceasta este vagă.

II. *Între colinda profană şi colinda religioasă* :

Opoziţia — nuanţată — pe spaţiul *segmentului fabulativ* în raport cu funcţia. Dacă segmentul „augural" ilustrează în ambele tipuri acelaşi model, segmentul fabulativ reproduce două modele contradictorii.

[17] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 9.
[18] S. Drăgoi, *op. cit.*, p. 76, nr. 72.
[19] Pentru exemplificare am ales acest caz-limită. Textele oferă însă, în ce priveşte opoziţia menţionată, o largă gamă de posibilităţi.

Colinda profană urează (elogiază) mai mult sau mai puțin *imediat*, uzînd de unul sau mai multe personaje profane figurînd pe gazde (eventual pe colindători) sau echivalenți simbolici ai acestora, eroi absoluți ai fabulației (descrierii) simbolic omagiale corespunzătoare. Colinda religioasă urează (elogiază) mai mult sau mai puțin *mediat*, centrîndu-se pe personaje sfinte autonome — uneori, concomitent pe personaje sfinte și profane [20] (figurație a gazdei) —, obținînd efectul augural (laudativ) prin *intermediul* slavei acestora, reverberată de gazde (respectiv de partenerii profani din context).

III. *În cadrul colindei religioase*:

Opoziția dintre *urarea* (*lauda*) *indirectă*, reverberată, cuprinsă în segmentul fabulativ grație prezenței personajelor sfinte, și urarea directă din segmentul „augural".

[20] Caracterul *relativ* — și secund — al prezenței și actelor personajelor profane, funcție (ca sens) de prezența și actele personajelor sfinte, este de regulă flagrant.

O SCRIERE A LUI I. GHICA ATRIBUITĂ GREȘIT LUI M. KOGĂLNICEANU ȘI ÎN GENERE DESPRE PROBLEMELE PATERNITĂȚII LITERARE

PAUL CORNEA

În numărul 3/1967 al „Revistei de istorie și teorie literară" a apărut o interesantă notă a lui Virgil Ionescu, referitoare la paternitatea schiței *Idei greșite*, atribuită recent lui M. Kogălniceanu de un experimentat cercetător, recunoscut pentru competența sa în materie, profesorul Dan Simonescu. Acesta din urmă a încercat într-adevăr să demonstreze într-un articol din „Studii" (nr. 5/1966) [1], uzînd de metoda apropierilor stilistice și a analogiilor de concepție politico-socială, că excelenta schiță intitulată *Idei greșite*, publicată în „Steaua Dunării" (nr. 6/17. I. și nr. 11/2. II. 1856) l-ar avea ca autor chiar pe redactorul gazetei, în speță, M. Kogălniceanu. La prima vedere, cel puțin, trebuie să recunoaștem că dovezile invocate de Dan Simonescu păreau tulburătoare. Singurul punct mai puțin lămurit rămînea iscălitura; aici, alături de o inițială transparentă, ducînd fără dubiu spre prezumtivul autor (K), se întîlnea la oarecare distanță numele „Ion" urmat de trei cruci misterioase (Ion ***). Însă Dan Simonescu înlătura eventualele suspiciuni ale cititorului printr-o explicație, dacă nu pe de-a întregul satisfăcătoare, în orice caz plauzibilă: „Desigur, pentru a îndepărta eventuale bănuieli ale stăpînirii și pentru a o deruta, autorul adaugă la mare distanță de K... un Ion ***" [2]. Altminteri, similitudinile de natură ideologică și stilistică, pe larg și insistent subliniate, îl duceau la o concluzie categorică: „Nu încape îndoială, el este autorul acestei schițe literare de ideologie politică socială, iar *Idei greșite* este ultima realizare a lui Kogălniceanu în domeniul narațiunii poetice".

Dar iată că, în ciuda tuturor punților care se pot stabili între schița *Idei greșite* și opera lui Kogălniceanu, în ciuda opiniei unui specialist autorizat că „nu încape îndoială", Virgil Ionescu răstoarnă dintr-o singură

[1] Dan Simonescu i-a atribuit prima dată lui Kogălniceanu scrierea amintită în prețioasa bibliografie a operelor marelui pașoptist moldovean pe care a publicat-o în *Studii și materiale de istorie modernă*, vol. I, 1957, p. 461. Afirmații similare în „Ramuri", nr. 23, iunie 1966.

[2] Dan Simonescu, *op. cit.*, p. 863.

mişcare tot edificiul ingenios de supoziţii : descoperirea manuscrisului *Idei greşite* în arhiva Ghica pune capăt oricărei discuţii. Autorul necunoscut e Ghica şi nu Kogălniceanu, contribuţia celui din urmă reducîndu-se la cîteva uşoare retuşări de formă. În faţa faptului „încăpăţînat", cea mai logică ipoteză trebuie să-şi recunoască, modest, inferioritatea.

Cazul asupra căruia ne-am oprit e, fără îndoială, demn de a fi meditat. Adesea, la noi, în controversele de paternitate, cercetătorii se întemeiază pe metoda analogiilor de ideologie şi stil, fără a ţine suficient seama de împrejurarea că într-o epocă dată, în condiţiile aceleiaşi psihologii de grup şi ale aceloraşi opţiuni politico-ideologice, concordanţele constatate între doi autori nu traduc necesarmente un raport de filiaţie. Mai ales într-o epocă de solidaritate intelectuală şi coeziune a valorilor, cum a fost cea paşoptistă, unificată prin dominanţa idealului naţional, deopotrivă onorat de toată lumea, în care ambiţia de „a face" literatură nu-şi dăduse încă roadele în sensul individualizării expresiei — nimic nu poate certifica apartenenţa unei idei, a unui tip de construcţie lirică sau narativă, uneori chiar şi a unei imagini. Opiniile şi modalităţile de artă circulau sau erau descoperite sincron, datorită identităţii de formaţie şi de scop, lecturii aceloraşi cărţi, frecventării aceloraşi medii. De aceea, nu e suficient ca o lucrare anonimă să prezinte caracteristici comune cu operele unui scriitor A, pentru ca, în lipsa altor probe de natură documentară, să conchidem că a ieşit *neapărat* din condeiul lui A. Căci e posibil, adesea e chiar probabil, să se descopere elemente de contact tot atît de revelatorii cu scriitorul B şi scriitorul C. Mai mult. Se poate întîmpla, dacă opera de care vorbim se încadrează într-un gen cu particularităţi de ordin structural şi stilistic destul de net determinate, ca ea să fie rezultatul *aplicării intenţionate* a normelor respective şi în acest caz să aparţină unui scriitor pe care antecedentele sale nu l-ar indica în nici o privinţă. Oricine ştie că se poate compune cu atîta dibăcie „à la manière de ...", încît e uneori anevoios a deosebi care e originalul şi care e copia. Dar, fără a merge pînă la cazuri extreme, nu e oare limpede că în epoca romantismului convenţiile de şcoală impuneau o anumită uniformizare a stilului şi că imitarea unor modele literare de prestigiu ducea la adevărate producţii de serie?

Un exemplu edificator. Gh. Zane, cel mai bun cunoscător al operei lui Bălcescu, i-a atribuit acestuia, în urma lui Radu Dragnea [3], paternitatea articolului *Trecutul şi prezentul* (apărut în „Junimea română", nr. 2, 1851), deoarece „cuprindea multe din ideile curente ale lui Bălcescu, precum şi unele din expresiile sale obişnuite" [4]. Toţi editorii ulteriori (inclusiv semnatarul acestor rînduri, într-o antologie şcolară) s-au raliat opiniei lui Zane. În 1961 însă, Cornelia Bodea, căreia îi datorăm cîteva studii excelente asupra emigraţiei paşoptiste, a dovedit cu argumente impresionante că *Trecutul şi prezentul*, în pofida caracterului său „bălcescian", a fost scris de un prieten al lui Odobescu, Dan Berindei [5]. În acelaşi sens s-a pronunţat şi Geo Şerban [6]. Se desprinde de aici con-

[3] „Ţara noastră", nr. 1, 1926.

[4] N. Bălcescu, *Opere*, ed. critică de Gh. Zane, Bucureşti, 1940, vol. I, II, p. 264.

[5] Cornelia Bodea, *Din activitatea revoluţionară a Junimii române de la Paris între 1851—1853*, „Studii", XIV, 1961, nr. 5 p. 1178—1184.

[6] Geo Şerban, *Scris-a Bălcescu „Trecutul şi prezentul"?* „Gazeta literară", an. XI, nr. 8(518), 20 februarie 1964.

cluzia că analogiile de conținut și formă sînt înșelătoare : cîteodată autorul anonim nu e persoana cea mai plauzibilă, pe care ne-o indică „afinitățile", ci „out-sider"-ul fără titluri speciale de recomandare.

Un exemplu încă mai ilustrativ ni-l oferă faimoasa controversă asupra *Cîntării României*, care de mai bine de un secol are darul de a pune la încercare răbdarea, perspicacitatea și zelul cercetătorilor. După cum se știe, operînd pe calea identificării de similitudini, unii au ajuns să demonstreze înrudirea poemei cu scrierile lui Alecu Russo, în vreme ce alții, cu aceeași rigoare, au dovedit apropierea ei de Bălcescu. Admițînd că ne-am pune cu toții de acord asupra faptului că cele mai multe și mai semnificative raporturi există între textul *Cîntării* și lucrările lui Alecu Russo — cum, de altfel, înclină să creadă majoritatea specialiștilor —, misterul paternității ar fi încă departe de dezlegare. Căci, în dreaptă judecată, ar mai trebui demonstrat ceva, un lucru absurd, și anume că Bălcescu *n-ar fi putut* să-și însușească în chip creator principiile modalității literare căreia îi aparține *Cîntarea României*, ilustrate în epocă de scrierile prestigioase ale lui Lamennais (*Paroles d-un croyant*) și Mickiewicz (*Cartea pelerinilor polonezi*). Dar de ce un spirit înflăcărat ca al său, trăind din plin fermentația intelectuală a epocii, stăpîn admirabil pe instrumentul lingvistic, n-ar fi izbutit să compună *în genul Cîntării*, adaptîndu-și bogatele resurse stilistice la țelul urmărit? Oare un autor e condamnat să-și reediteze mereu experiențele? Și avem noi îndreptățirea ca *apriori* să definim *restrictiv* personalitatea lui Bălcescu, hotărînd ce ar fi fost și ce n-ar fi fost în stare să scrie? (Evident, chestiunea se pune în exact aceiași termeni și pentru Russo !)

Fără a mai stărui, ne mărginim doar să notăm că în elucidarea problemelor de paternitate metoda „analogiilor" trebuie folosită cu maximum de circumspecție. Experiența ne arată că ea nu poate da decît indicii, rareori probe decisive. În orice caz, gradul de probabilitate ca din comparația a două opere să rezulte o relație genetică sporește pe măsura diferențierii scrierilor respective de ambianța literară a momentului și, dimpotrivă scade cu cît textele considerate urmează mai fidel anumite norme comune, de stil și se supun mai strict unor convenții tipologice la modă.

Să revenim acum — după această digresiune — la schița *Idei greșite*, publicată fără iscălitură în paginile „Stelei Dunării". E meritul lui Virgil Ionescu de a fi limpezit taina anonimatului, stabilind că textul aparține lui Ion Ghica, prin producerea celei mai indiscutabile dovezi, singura împotriva căreia nu există apel : descoperirea manuscrisului, conținut în cîteva file din miscelaneul înregistrat la B. A. R., secția manuscrise, cu nr. 2825 (f. 1—8). Virgil Ionescu a reprodus acest text în „Revista de istorie și teorie literară" nr. 3/1967 [7].

Însă un lucru surprinzător pe care vrem să-l relevăm în aceste rînduri e că *între hîrtiile lui Ghica mai există o versiune franceză a schiței „Idei greșite"*, cuprinsă în manuscrisul 5040. Ea a fost publicată de

[7] Fie spus în treacăt, ni se pare exagerată transcrierea „fotografică" pe care o practică Virgil Ionescu, deoarece d-sa respectă grafia chiar în cazurile în care ea nu corespunde unei realități fonetice certe. Titlul schiței devine astfel „Idei gressite", *știu* devine „sciu" ș.a.m.d.

N. Georgescu-Tistu în anexele monografiei pe care a consacrat-o scriitorului, în 1935 [8], şi e destul de curios că faptul a rămas neobservat şi de Dan Simonescu, şi de Virgil Ionescu. Textul la care ne referim e cuprins într-un caiet bine conservat, însumînd corespondenţă diplomatică, acte şi memorii diverse din perioada exilului, între 1848 şi 1857. Scrisul, de o acurateţe caligrafică, fără ştersături şi remanieri, nu e al lui Ghica, ci al unui copist. Spirit ordonat, conştient că are de dat socoteală istoriei, cu atît mai mult cu cît misiunea sa pe lîngă Poartă avea de la început un caracter neoficial şi lăsa un loc larg iniţiativei personale, Ghica s-a preocupat continuu să-şi ţină în bună rînduială hîrtiile şi să păstreze duplicate ale scrisorilor şi memoriilor adresate demnitarilor turci şi străini. Drept copişti ştim că i-au slujit, în unele cazuri, soţia sa, Alexandrina Ghica, şi paşoptistul exilat Grigore Ioranu. Nu e deci curios că scrisul nu-i aparţine, după cum nu e curioasă nici împrejurarea că, prin caracteristicile sale beletristice, schiţa *Idei greşite* e oarecum singulară în manuscrisul 5040. În schimb, sub raport ideologic, ea se integrează perfect concepţiilor expuse de scriitor în numeroase alte materiale.

Problema care se ridică e, desigur, a comparării celor trei variante spre a preciza deosebirile dintre ele şi a ne da seama de rostul fiecăreia. Cercetarea de amănunt confirmă în această privinţă impresia iniţială, şi anume că *textul francez din manuscrisul 5040 reprezintă originalul, manuscrisul românesc 2825 o traducere a acestuia, efectuată probabil de autor, iar schiţa din „Steaua Dunării" o variantă a traducerii, cu îmbunătăţiri de formă, datorate lui M. Kogălniceanu.* Examinate în paralel, cele trei materiale se dovedesc a fi versiuni foarte apropiate. Iată un pasaj, ales la întîmplare, care demonstrează unitatea deplină a textelor şi pune totodată în lumină natura modificărilor introduse de Kogălniceanu.

Ms. 5040 (f. 93 verso — 94):

„Ces personnes de distinction entendent souvent parler de tiers-état sans se rendre compte de la fonction qu'il remplit. Se seront un beau jour décidés à savoir au juste ce que pouvait être, ouvrant donc un dictionnaire de poche, ils auront lu au mot tiers-état, voyez bourgeoisie et au mot bourgeoisie, voyez tiers-état. Aussi peu avancés que avant, ils se seront fait ce beau raisonnement: bourgeoisie vient de bourgeois, qui lui-même vient de l'allemand bourg et bourger, ville et habitant des villes. C'en est assez, ils se crurent fort instruits . . .".

Ms. 2825 [9] (f. 7 r. şi v.):

„Aceste strălucite persoane, auzind adesea vorba despre tiers-état, au voit să scie ce mîncare este, s-au adresat la dicţionarul dumnealor de poche şi deschizînd au cetit la zicerea tiers-état voyez bourgeoisie, căci nu cruţă nici o osteneală cînd e vorba pentru fericirea patrii, precum o numesc, acolo au găsit voyez tiers état. Atunci vor fi făcut judecata următoare: Bourgeoisie vine de la bourgeois care vine şi el de la bürger şi burg, orăşan

[8] N. Georgescu-Tistu, *Ion Ghica scriitorul. Cu prilejul unor texte inedite*, Bucureşti, 1935. Schiţa e reprodusă fără titlu, sub numărul XVIII, la p. 167—171.

[9] Transcrierea lui Virgil Ionescu, „Revista de istorie şi teorie literară", tom. 16, nr. 3, 1967, p. 470.

și oraș ; apoi, aducîndu-și aminte că și boer va să zică boer fiind că comte va să zică comis, s-a zis burger nu va să zică boer ci croitor, cismar, într-un cuvînt isnafurile sau corporațiile".

„Steaua Dunării" (nr.11 din 2 februarie 1856) :

„Aceste persoane cinstite, necunoscînd funcția stării de mijloc și auzind adesea vorbind de *tiers état*, au voit în sfîrșit să cunoască ce *mîncare* este aceea : și s-au adresat la dicționarul dumilorsale *de poche*. Acolo au găsit : „*tiers état, voyez bourgeoisie*" ; înțălegi că au alergat îndată la litera B, unde au găsit : „*bourgeoisie, voyez tiers état*". Atunci au fost siliți să dezlege nedumerirea prin puterea rezonămîntului dumilorsale, procedînd dar după metodul lui Descartes și-au zis : de vreme ce *tiers état* va să zică *bourgeoisie*, și *bourgeoisie* vine de la *bourgeois* sau *Bürger* nemțește, orășan, care și acesta vine de la Burg, oraș, și de altă parte aducîndu-și aminte că baron va să zică *boier*, fiindcă și *comte* însămnează *comis*, ergo *bourgeois* sau *tiers état* sînt toți aceia carii locuiesc în orașe și nu sînt boieri, adecă croitori, cismari, oricari, într-un cuvînt isnafurile sau corporațiile".

Se observă că fondul e același ; varianta „Steaua Dunării" e însă superioară sub raportul clarității și al corectitudinii stilistice. Rolul lui Kogălniceanu a fost în primul rînd acela de redactor conștiincios, care-și simte răspunderea față de cititor și nu se mărginește să trimită tiparului textele primite de la colaboratori în forma lor brută.

Deși aproape identice, cele trei versiuni prezintă totuși între ele două deosebiri mărunte, dar semnificative. Prima constă în aceea că manuscrisul francez vorbește tot timpul numai de „Valachie", „valaque" și „Bucarest", în vreme ce ambele traduceri înlocuiesc pe „valaque"cu „rumân" (ms. 2825) sau „român" („Steaua Dunării") și alătură capitalei Țării Românești numele Iașului. E deci evident că în trecerea de la original la versiunea destinată publicării s-a efectuat o *adaptare* la condițiile Moldovei, unde articolul trebuia să apară. Să însemne aceasta oare că schița lui Ghica, în redactarea sa primitivă, nu era destinată „Stelei Dunării", ci că fusese compusă în alt scop ? Oricum, iată, pe concret, cum e *localizat* textul francez în versiunile românești :

Ms. 5040 (f. 90) :

„Autrefois tous les cents ans il s'égarait dans les Principautés un français, un anglais, un allemand qui, dans les moments perdus que leur laissaient les dix années d'exercices grammaticaux vendues à leurs élèves, barbouillaient quelques lignes d'observations qu'ils vendaient dans leur pays sous forme de brochure de 40 à 60 pages, ou ce qu'il y avait de plus saillant en fait de nouveautés était *le récit des chaleurs excessives de l'été à Bucarest et de la rigueur de l'hiver* (subl. ns. P.C.). C'était la ce thème invariable de leurs élucubrations".

Ms. 2825 (f. 3) :

„Odinioară, d-abia din veac în veac se rătăcea cîte un călător francez, englez sau neamțiu prin Principate, sau cîte un negustor de participuri printre lecții masgălea cîteva observații asupra rumânilor care după o

reflecţie şi o suscripţie de mulţi ani luau forma unei broşuri de 50 pînă la 80 de feţe, în care spunea Europei în mirare că *Bucuresci nu este ceea ce geografii numesc Bohara, că la Eaşi vara este călduroasă şi earna friguroasă, că boeri va să zică care au ţigani şi că rîurile principatelor cară aur cu lopata*" (subl. ns. P.C.).

„Steaua Dunării" (nr. 6, 17 ianuarie 1856) :

„Odată d-abia din veac în veac se rătăcea prin Principate cîte un francez, englez sau neamţ negustor de participuri, care printre lecţii însemna cîte o observaţie două ; acele însemnări, după o reflecţie şi o suscripţie de mai mulţi ani, luau forma unei broşuri de 50 pînă la 80 de feţe, în care spunea Europei în mirare că *Bucureştii nu este tot una cu ceea ce geografii s-au învoit să numească Bocara, că la Eşi vara este călduroasă şi iarna friguroasă, că boier va să zică „are ţigani" şi că rîurile Principatelor curg aur cu lopata*" (subl. ns. P.C.).

Aceeaşi preocupare de a elimina aluziile „muntene", adaptînd textul în vederea cititorilor din Moldova, se mai observă într-un pasaj, în care, în ms. 5040 se vorbeşte „des ex- et futurs Princes de la Valachie", pe cînd în ms. 2825 şi în „Steaua Dunării" formula e simplificată, dar şi generalizată prin înlăturarea referinţei la Ţara Românească.

O deosebire mai semnificativă între cele trei variante — singura care atinge materia schiţei — e în privinţa estimării numărului de proprietari (mijlocii şi mici) şi de moşieri. Textul francez ne dă „au moins 60 000" ca reprezentînd „le chiffre réel des propriétaires... dans les deux Principautés". Ms. 2825 vorbeşte de „ piste 60 000 de proprietari" şi cel mult 4 000 de boieri. „Steaua Dunării" evaluează mai prudent : ar fi, după ea, peste 50 000 de proprietari şi maximum 5 000 de boieri.

Rezumînd, e deci evident că ne aflăm în faţa unuia şi aceluiaşi text, însă în trei versiuni ; originalul francez e uşor modificat în traducerea din ms. 2825 prin explicitări de natură stilistică şi localizarea la condiţiile Moldovei ; versiunea publicată în „Steaua Dunării" ameliorează ms. 2825 sub raport formal şi aduce cîteva precizări mărunte, între altele o evaluare mai puţin optimistă a raportului numeric dintre marii boieri şi proprietarii mici şi mijlocii.

Rămîne să mai elucidăm un fapt : cum a ajuns Ghica să colaboreze la publicaţia unioniştilor moldoveni ? Deplină lumină în această privinţă face o scrisoare inedită a lui Kogălniceanu către Ghica, din 19 decembrie 1855 [10], în care cel dintîi insistă pe lîngă fostul său coleg din redacţia „Propăşirii" să-l sprijine în activitatea jurnalistică iniţiată prin „Steaua Dunării" „Basile [11] me promet un article sur vos travaux à Samos ; je l'attends avec impatience. Mais aussi pourquoi ne m'enverriez vous, vous même, quelques articles. J'aurais tant de plaisir à vous avoir pour mon correspondant. Déjà nos meilleures plumes m'ont promis leur concours. Pourvu que les ciseaux de la nouvelle Parque, plus hideuse que l'ancienne, la censure, ne coupe un de ces beaux jours le fil de l'Etoile, je

[10] Înregistrată sub nr. 248 în *Catalogul corespondenţei lui Mihail Kogălniceanu*, întocmit de Augustin Z. N. Pop, Bucureşti, 1959.

[11] Basile = Vasile Alecsandri.

tiens à faire de ce journal le centre du mouvement politique et intellectuel des deux Principautés. Vous devez donc de rigueur me prêter appui" [12].

Amicalul și stăruitorul apel al lui Kogălniceanu a avut ecou. Pe lîngă vechile sentimente colegiale față de redactorul „Stelei" și hotărîrea de a-l sprijini în opera sa de militantism unionist, Ghica avea și un motiv personal de a nu refuza oferta de colaborare : cu puțin înainte „Steaua" îi luase apărarea. Într-adevăr, Kogălniceanu dăduse o replică promptă și tăioasă unor alegații răuvoitoare, adăpostite în paginile „Zimbrului", cum că guvernatorul insulei Samos s-ar fi dus la Constantinopol ca să pertracteze cu prințul A. Calimah „întru aspirarea lor la posturi mari" [13]. Ghica îi mulțumise vechiului său amic pentru faptul că intervenise spontan ca să spulbere calomnia. Dar Kogălniceanu, în scrisoarea citată, își declina, ca un om de lume, onoarea de a fi făcut ceva neobișnuit : „Vous n-avez pas besoin de me remercier pour les quelques mots que j'ai insérés dans mon journal en reponse à l'article de monsieur Codresco. J'ai fait pour vous ce que vous auriez fait pour moi. Je vous connais depuis longtemps ; vous savez toute l'estime que je vous porte. D'ailleurs à notre âge on ne change plus" [14]. Prin urmare, pe lîngă toate rațiunile de principiu, care n-ar fi fost poate suficiente ca să-l smulgă pe Ghica multiplelor sale ocupații și să-l transforme într-un colaborator al „Stelei Dunării", se adăuga și dorința de a se revanșa printr-o amabilitate față de Kogălniceanu. De-aici expedierea, cu o mare operativitate, a schiței *Idei greșite*. Într-adevăr, prima parte a schiței apare în numărul „Stelei" din 17 ianuarie 1856, deci la numai o lună de zile după scrisoarea lui Kogălniceanu. Faptul acesta ne întărește în presupunerea că nu e vorba de o bucată compusă *ad-hoc*, ci de o scriere mai veche, care va fi existat în sertarele memorialistului, de unde a fost scoasă în împrejurările evocate mai sus și trimisă lui Kogălniceanu. Redactorul „Stelei Dunării" a publicat-o îndată. El și-a adus contribuția la finisare, o contribuție fără îndoială neesențială, dar în ochii săi justificînd o discretă asociere la răspunderea semnăturii.

Am vrea, în încheiere, să desprindem și o semnificație colaterală, dar nu lipsită de importanță, a cazului care a făcut obiectul rîndurilor noastre. Desigur, faptul că o scriere a lui Ghica a putut fi atribuită, în modul cel mai plauzibil, lui Kogălniceanu dovedește comunitatea de idei și tipologie literară a nucleului de bază al pașoptismului. Lucrul acesta îndeamnă la o mare precauție în identificările ce se bazează pe metoda analogiilor de fond și formă. Dar — și aici voim să ajungem — reiese încă ceva : anume că, în condițiile de la 1848, elaborarea unei opere de tipul *Cîntării României*, pe baza traducerii în românește și a îmbunătățirii de către Bălcescu a unui text, redactat inițial de Russo — cum am susținut-o mai de mult [15] —, era *principialmente* cu putință.

---

[12] B. A .R. Coresp. inv. 82. 336.

[13] „Steaua Dunării", 24 decembrie 1855.

[14] B.A.R. Coresp. inv. 82. 336.

[15] „Viața românească" nr. 3, martie, 1959 (Articolul reprodus în *Studii de literatură română modernă*, București, 1962).

TEATRUL LUI ŞTEFAN PETICĂ

NOE SMIRNOV

Prima şi ultima dramă jucată a lui Ştefan Petică a fost aceea a propriei sale vieţi. O dramă intensă, desfăşurată pe o scenă mizeră, în faţa unui public de multe ori indiferent, dacă nu ostil. Undeva, în ungherele galeriei, cîţiva prieteni aplaudau anemic uneori. Dar omului de pe scenă îi rămînea suficientă luciditate ca să vadă că ultimele secvenţe nu vor mai găsi nici un ecou, că la sfîrşit, cortina va cădea greu, ca de plumb.

De fapt, viaţa lui Ştefan Petică începuse plină de făgăduieli. Copilul din Bucureşti, adolescentul din Brăila descopereau sensurile lumii între băncile liceului şi adunările clubului muncitorilor brăileni din anii 1894 — 1896. Sînt anii cînd citea pe nerăsuflate, pe Marx alături de Spencer, pe Ruskin alături de Walt Withman, cînd după îndelungi şi pătimaşe lecturi din poezia nouă franceză pornea împreună cu tinerii săi tovarăşi de idei să ducă la sate broşuri de propagandă socialistă, să ţină conferinţe în faţa acelora pentru care nu ezita să aştearnă jalbe şi proteste împotriva samavolniciilor puternicilor judeţului. Sînt anii cînd dorinţa sa de a se dărui unei cauze înălţătoare, setea de a scrie, neobişnuita sa capacitate de a asimila cunoştinţe extrem de variate, de a recepta ideile contemporaneităţii sînt canalizate pe un făgaş corespunzător aspiraţiilor sale : lupta în paginile presei socialiste, progresiste.

Au urmat, capitala, cluburile social-democraţiei, tiparniţa ziarului „Lumea nouă", care înghiţea cu lăcomie articolele pasionante ale lui Petică, ale sale „note zilnice", semnate cu nenumărate pseudonime, însemnări, comentarii, schiţe, în care supunea unui rechizitoriu aspru stări de fapt cunoscute personal sau aflate din scrisorile corespondenţilor ziarului, în care viorile sale, amuţite mai tîrziu, atrăgeau atenţia prin sunetele lor pătrunzătoare, patetice.

A avut loc apoi trecerea bruscă a lui Petică în redacţiile de vizavi ale fiţuicilor liberale sau „independente", ultranaţionaliste. Era anul 1899, anul cînd „generosul" V. Gh. Morţun îşi pregătea discursul ministerial în guvernul liberalilor iar alţi „idealişti" de odinioară primeau posturi retribuite la oficioasele potentaţilor. Avînd în vedere aceste „schimbări la faţă" răsunătoare, poate că fuga lui Petică a trecut neobservată. De altfel,

REV. IST., TEORIE LIT., T. 17, NR. 1, P. 39–59

o jenă evidentă îl împinge să părăsească cele mai multe dintre pseudonimele furtunoasei tinereți. Acum semnează : Sergiu, Mușat, Ștefan, Sentino, Caton, Trubadur, Narcis. Poate că în perioada aceasta orgoliul donquijotesc, încrederea carbă în geniul său (atitudini pe care i le reproșează mai toți confrații contemporani) se adîncesc, îl îndepărtează și mai mult de posibilitatea unor prietenii literare mai prielnice.

Și totuși, anii care urmează pot fi socotiți drept cei mai fructuoși pentru ceea ce a adăugat dispărutul la patrimoniul valoros al literaturii românești. Sînt anii 1899—1903, anii *Fecioarei în alb* și ai *Serenadelor demonice*, ai *Poemelor în proză*, ai articolelor de estetică și ai *Solilor Păcii*, anii de febrilă activitate literară.

La 7 iunie 1898, Ștefan Petică publica un articol în „Lumea Nouă" intitulat *Moartea*. Deplîngea soarta unui prieten :" Si deodată să se vadă trîntit la pat ! La 27 de ani, asta e grozav ! „Poetul avea pe atunci 20 de ani. Era sănătos, entuziast.

La 27 de ani, înainte de a pleca din București în satul natal pentru ca să moară, Petică (după cum povestește un prieten, poetul D. Karnabatt) avea răbdarea să-și revadă lucrările publicate, să pună ordine în manuscrise. Va fi meditat din nou asupra numeroaselor sale proiecte dramaturgice, unele oferind și primele scene, primele dialoguri caracterizatoare personajelor avute în minte ? Va fi avut în față și textele integrale ale unor piese ulterior pierdute pentru totdeauna ? Greu de știut. Nu s-a descoperit „libretul unei opere comice în trei acte intitulată Notarul Furtună făcut în colaborare cu amicul Macedonescu" pe care-l anunța în „Lumea Nouă" din 21 decembrie 1897, nici „drama în trei acte intitulată *Păcatul strămoșesc*, care urma să fie prezentată în curînd Direcției Teatrului Național", după cum asigura același ziar, la 18 februarie 1898, nici drama în 4 acte *Stelele*, pe care scriitorul o menționează a fi terminată (ms. 91—Biblioteca Academiei).

Avînd în vedere bogata sa activitate publicistică în paginile a zeci de ziare și reviste, opera sa poetică propriu-zisă care dovedește prin aspectul ei concentrat și cizelat o atitudine nu mai puțin laborioasă, rămîne să stabilim ce loc ocupa teatrul în preocupările creatoare, în intențiile de viitor ale lui Ștefan Petică. Pare ciudat, dar n-am găsit în nici un articol și în nici o pagină de manuscris ale acestui om plin de importanța ritualului său scriitoricesc nici o referire, nici o aluzie la soarta pieselor proprii.

Poet simbolist, conform aprecierilor unanime ale istoricilor literari care i-au acordat întrucîtva atenție, „întîiul simbolist declarat", după cum spune G. Călinescu (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 606—608), Petică a fost, și prin fire, și prin preferințele artistice, tributar acelei forme grandilocvente a simbolismului în virtutea căreia se putea spune că „poetul sună în fanfare și elogiază florile cu muzică de Verdi" (*op. cit.*). De aici pînă la îmbrățișarea teoretică a conceptului unei dramaturgii de grandoare antică nu era decît un pas. Și firesc, transcriindu-l pe Paul Marieton, Ștefan Petică își declara intenția „de a da opere nouă conform cu tendințele greco-latine". Alături însă de acest teatru neoromantic, Petică venea în contact, prin lecturile sale neobosite, cu teatrul realist-critic al lui Ibsen, cu experimentările dramatice ale unor scriitori ca Henri de Régnier, Viélé-Griffin, Gide, Verhaeren, dar mai ales cu tragediile lui Maurice Maeterlinck.

Dar nu e mai puțin adevărat că Ștefan Petică a ținut sub o observație vie, directă, situația teatrului românesc din vremea sa.

Deseori el își îndreaptă razele articolelor sale asupra repertoriilor teatrelor, asupra atitudinii publicului, asupra dăruirii artiștilor de pe scenă. Era unul dintre acei care au „umblat prin diferite teatre mari și mici din Capitală și din provincie" (*Istrionul*, „România Jună", 1900, 14 mai) și care privea cu simpatie munca actorului fiindcă acesta „urmărește idealul pe scîndurile scenei după cum îl urmărim și noi pe postavurile redacțiilor" (*Actori și Ziariști*, „România Jună", 1900, 2 mai).

Repertoriul dramatic național, ținuta primei noastre scene îl preocupau în mod deosebit. În articolul *Teatrul Național*, publicat în ziarul „România Jună", numărul din 23 aprilie 1900, își manifestă cu căldură interesul pentru lucrări dramatice originale, interes pe care-l proiectează ca pe o deviză a celor chemați să conducă destinele primului teatru al țării : „Teatrul Național trebuie să caute a da spectatorilor drame și comedii care să înfățișeze spiritul român . . . să poarte un caracter distinctiv determinat de manifestațiile sufletului românesc". El ajungea la astfel de concluzii după ce urmărise nenumărate piese de teatru care „deși oarecum reușite sînt cu totul lipsite de caracterul românesc" și cita *Sburătorul* de Polizu-Micșunești, *Căsnicia* de Ureche și altele. În schimb, analizînd realizarea scenică a unei drame contemporane în versuri — *Jianu*, de V. Leonescu și T. Duțescu-Duțu — apreciază cu entuziasm actul III, care „e aproape tot plin de simțire și de momente românești. Situațiile, caracterele, psihologia, totul pare o răsfrîngere artistică a veacurilor lungi, prin care a trecut sufletul român".

De asemenea, Petică e atent la momentele în care autorii citați reliefează dragostea haiducilor pentru natura plaiurilor ocrotitoare. Deci, deși ne aflăm în anul 1900, în perioada de derută ideologică, nu putem atribui preferințelor dramatice ale lui Petică tendința de evaziune, care poate că prea ușor i se reproșează piesei sale publicate cam în același timp, *Solii Păcii*, de către G. G. Ursu în studiul *Ștefan Petică — Contribuție la reconsiderarea lui* : „Evaziunea în lumi artificiale e limpede în tragedia în versuri *Solii păcii* (*op. cit.*, *Limbă și literatură*, VI, p. 329).

Un an mai tîrziu, Ștefan Petică adîncește aceste idei, le dă o desfășurare mai largă în amplul articol *Arta Națională* („România ilustrată", III, IV, VI, VII, IX, 1901). „Ceea ce se cere acum în artă — scria el — e cunoașterea adîncă și deplină a poporului, dar cunoașterea liberă, neîmpiedicată de nici una din acele forme ale judecății sub care se obișnuia odinioară a se privi poporul. Această cunoștiință va fi astfel temeiurile artei sănătoase și îndărătul romanelor, poemelor și dramelor se va simți puternicul său spirit veșnic dătător de viață, veșnic înnoitor. Așa a făcut Ibsen, așa a făcut d'Anunzio, așa a făcut Walt Whitman, așa au făcut toți cei care au rămas, în fața minților uimite ale popoarelor, uriași măreți și impunători prin geniul lor". Și mai departe, în același articol, Petică își manifestă admirația față de încă un reprezentant al literaturii universale : „De aceea e mare Gorki și de aceea arta sa e artă adevărată și puternică și frumoasă ; el și-a înțeles poporul și a găsit forma nimerită și modernă pentru a exprima ce a prieceput. Această cunoaștere a poporului e marea și greaua condițiune care se cere tuturor artiștilor mari. Ea e punctul de unde trebuie

să plece orice artist adevărat, dacă ţinteşte la altceva mai trainic decît succesul de librărie şi de ziar, iefetin cîştigat, ieftin pierdut".

Cîteva cuvinte din citatul de mai sus, „a găsit forma nimerită şi modernă pentru a exprima ce a priceput", ne pot da o idee asupra modalităţilor prin care Petică a încercat să-şi realizeze propria sa operă dramatică. Teme profund umane, conflicte inspirate din viaţa poporului, da ; însă nu îmbrăcate într-o haină veche, cenuşie, ci oglindite prin mijloace artistice cît mai elevate, cît mai moderne.

De fapt, şi asupra conţinutului de esenţă populară Petică propunea un discernămînt sever. „Daţi poporului pasiuni mari şi-i veţi da dorinţa de a trăi şi voinţa de a învinge" — scria el în alt articol, *Sulițele în vînt*, publicat cu un an înainte de moarte, în *Pagini alese*, din 16 februarie 1903. În acelaşi articol îşi preciza o preferinţă pe care n-o va trăda în cele două piese importante ale sale, *Solii Păcii* şi *Fraţii* : „Şi fiindcă e vorba de ales între pace şi război, între linişte şi zbuciumare, între comedia veselă şi tragedia întunecată, alegem pe Eschile".

Se constată în publicistica lui Petică, în însemnările sale rămase în manuscris, o anumită pasiune de a asocia diferite fapte întîlnite în viaţă cu celebre modele dramatice, de a urmări frămîntările societăţii ca şi cum s-ar desfăşura pe o mare scenă imaginară.

Încă din primul an de combativă activitate socială trecea pe foile sale, rupte dintr-un caiet de dictando, gînduri ca : „Noi luptăm pentru popor, sîntem cuprinşi de entuziasm şi înfruntăm multe pericole. Dar de am ajunge odată timpul liniştei, nu ştiu ce vom face, căci ne-am făcut din luptă idealul vieţii. Altfel e cu muncitorul socialist, care luptă pentru a întemeia pacea, pe cînd noi luptăm pentru luptă . . . *Ce mai subiect de dramă* !" (ms. 1657, sublinierea noastră).

Altădată, consemnînd amar un „fapt divers" comenta astfel gestul unei sinucigaşe : „Ce-i mai rămînea altceva de făcut ? Să se întoarcă la vechea-i meserie ? Mai bine moartea ! Şi moartea a fost mai bună decît oamenii, căci moartea a scăpat-o de chinuri. Cu toate acestea, între femeia pierdută care caută să se înalţe din ce în ce mai mult spre o viaţă nouă şi între tînărul înşelător, lumea va prefera întotdeuna pe acesta din urmă. *Ce admirabil subiect pentu o dramă ibseniană* ! (*Pentru altă viaţă*, „Lumea Nouă", 6 iunie 1898, sublinierea noastră).

Ibsen, cu predilecţia sa pentru zugrăvirea noilor raporturi sociale, cu marea sa putere de pătrundere a influenţelor nefaste cu care orînduirea burgheză stigmatizează familia, dragostea, prietenia, munca, se pare c-a oferit mult timp prilejuri de meditaţie tînărului Petică. De altfel, caracterul simbolic al multor eroi ai dramaturgului norvegian a constituit un model şi pentru teatrul lui Ştefan Petică, după cum vom reaminti mai tîrziu. Deocamdată să vedem ce asociaţii îi trezea vestea sinuciderii fiicei lui Karl Marx, Eleanor, pe care o comenta pentru cititorii ziarului „Lumea Nouă" :

„Eu aş fi vrut revolta energică a femeii care sfărîmă lanţurile legăturilor cu bărbatul, aş fi vrut puterea de acţiune liberă a eroinelor din ţările nordice, aş fi vrut ca Eleanor Marx să devină o Noră ibseniană. Uitînd de cel care i-a ruinat frumoasele visuri de dragoste, păsăsindu-l, să-şi urmeze înainte calea apostolică, să se afunde şi mai tare în straturile adînci ale poporului şi să-şi umfle sufletul de amarul nobilului dispreţ,

pe care să-l prefacă în furie de luptă pentru lumea dezmoşteniţilor. Eu aş fi vrut revolta sănătoasă ! Ea a preferat însă moartea care alină toate, moartea care stinge setea de luptă şi setea de dragoste, amărăciunea dezgustului şi energia luptei". Ceea ce Petică a repudiat în tot timpul activităţii sale artistice a fost oglindirea vieţii în tonuri idilice, în ritm de vodevil şi culori artificale. Rezultă această atitudine şi dintr-un articol din 1898, în care spune cu ironie pamfletară : „La secţia românească a expoziţiei pariziene vom avea un sat român în miniatură cu ţărani păpuşi, gătiţi ca la teatru, cu care de decor de operă, în sfîrşit un sat conform tradiţiilor literare ale lui Alecsandri. Parcă o văd pe Rodica, frumoasă, elegantă, sveltă aşa de frumoasă încît nu ştii bine dacă e ţărancă română sau o statue a Greciei vechi" (*Ţărănimea literară*, „Lumea Nouă", 26 aprilie 1898).

Frecventator asiduu şi oarecum sentimental al teatrelor, de la cele de varietăţi, unde deplîngea soarta bătrînilor comedieni italieni sau aplauda frenetic senzualitatea dansatoarelor exotice, pînă la Teatrul Naţional, Ştefan Petică îşi manifesta interesul pentru teatru de la şarje prieteneşti, ca :

„Eri am văzut din nou pe Kean,
O piesă ce-a făcut furori,
Petrece Nottara şi bea,
E-o veselie generală ;
E... chin doar pentru spectatori !"

pînă la nedumeriri public afişate pentru lipsa de solicitudine arătată de autorităţi problemelor existenţei unui teatru românesc de prestigiu.

„Este cu totul ciudat că primul nostru teatru este mai totdeauna deşert — scria el în articolul *Deprinderi teatrale* („România Jună", 28 septembrie 1900) — „teatrul nostru pare o instituţie de artă trîntită Dumnezeu ştie cum în mijlocul unui popor strein civilizaţiei".

Altădată, auzind de spectacolele date de o trupă improvizată prin satele judeţului Buzău, se entuziasmează, face sugestii constructive : „Un teatru la ţară ? ! Şi de ce nu ? ! Mărturisesc că ideea pe cît pare de grea de pus în aplicare, pe atît e de frumoasă . . ." ; însă, nu se poate stăpîni, revenind la realitate, să nu conchidă astfel : „Dar cînd te gîndeşti că n-avem teatre cum se cade nici în oraşele mari ? !" (*Teatru la ţară*, „Lumea Nouă", 17 iunie 1898).

Toate aceste mărturii ale înclinaţiei sale cultivate către genul dramatic, la care, probabil, s-ar putea adăuga multe altele din articolele, notele şi comentariile nesemnate şi aproape imposibil de identificat din ziarele scrise în mare parte, număr de număr, de el singur, apar strîns legate de activitate concretă, creatoare, pe care a desfăşurat-o pe tărîmul dramaturgiei.

Justificam mai înainte preferinţa lui Petică pentru un teatru grandios, de profunde şi cardinale conflicte. De fapt, teatrul devenise pentru simboliştii francezi şi o modă, dar şi un mod de a-şi etala viziunile în faţa unui public mai larg. Tribuna lor era teatrul „L'Oeuvre" din Paris, inaugurat în 1893. Dar şi simboliştii noştri, care izbuteau să canalizeze principiile curentului pe o cale de specificitate românească bine pronunţată, au manifestat în bună parte o predispoziţie către teatru. Şi Dimitrie Anghel şi Al. T. Stamatiad, şi N. Davidescu şi Ion Minulescu, dar chiar şi Mace-

donski au încercat, în colaborare sau nu cu autori mai rutinați, să împărtășească scenei ceva din viziunea lor asupra lumii.

E cert însă că dintre toți aceștia, Ștefan Petică a fost cel care a tins cu perseverență către teritoriile genului cele mai greu accesibile, aplecîndu-se cu seriozitatea caracteristică artei sale asupra unor teme profunde, dificile, piesele sale cerînd o deosebită receptivitate din partea unui eventual public. Din nefericire, după cum remarcă și un prieten al poetului, Al. T. Stamatiad, „cele două drame și volumul de poeme publicate în anii aceia n-au avut aproape nici un răsunet" (Al. T. Stamatiad, *Doi dispăruți*, București 1915). Dar ceea ce putem regreta și mai mult e că tocmai subiectele dramatice cele mai generoase, cu o problematică socială ascuțită, care au preocupat pe Ștefan Petică, au rămas în stadiu de proiecte, schițate cel mult în cîteva scene de început.

Interesant e faptul că mai toate proiectele aflate în paginile sale manuscrise urmau să se înfățișeze sub forma unor piese de teatru în proză. Or, operele sale dramatice de căpătîi, de mai tîrziu, au căpătat veștmîntul pretențios al versului, talentul poetic al lui Ștefan Petică aflîndu-și în ele un larg cîmp de desfășurare, de interesante exerciții și transfigurări lirice. E de bănuit că succesele certe obținute de Petică în ciclurile sale lirice, cum sînt : *Fecioara în alb*, *Cînd viorile tăcură*, *Serenade demonice* etc., l-au determinat pe acesta să-și fructifice măiestria poetică și în lumea conflictelor dramatice, cale care corespundea în parte și tematicii, ca și atmosferei pieselor cărora hotărîse să le dea viață.

Dar revenind la proiecte, trebuie să spunem că în manuscrisele poetului aflate la Biblioteca Academiei sub numerele 1656—1659, am găsit aproximativ 26 de proiecte dramaturgice, unele doar în stadiul creionării subiectului, personajelor, altele cu o elaborare mai avansată, însumînd dialoguri, scene.

Academicianul Perpessicius, în a sa mențiune *Ștefan Petică în lumina noilor manuscrise*, scrisă în 1952, adresa următorul îndemn cu privire la aceste proiecte de teatru : „toate aceste crîmpeie, atîtea din ele rotunjite și toate deopotrivă de elocvente, constituie un prețios material de studiu de care istoriograful literar de mîine va trebui să țină seama".

O greutate care stă în fața cercetătorului acestor mărturii este incertitudinea cu care pot fi datate proiectele. Cu aproximație însă, proiectele sale teatrale prezente în manuscrise ar reveni anilor 1895—1899, împărțiți între adolescența înflăcărată de la Brăila și ziaristica angajată de la București. Vorbesc despre acești ani foile desprinse din caiete de școală, culoarea cernelii, imprimatele pe spatele cărora și-a făcut notațiile cu febrilitatea inspirației unui artist pătimaș plin de visuri.

Proiectele izbesc de la început prin varietatea tematicii lor, ca și a formulelor dramatice pe care intenționa să le utilizeze : comedie, dramă, tragedie.

Întrucît enumerarea și extragerea semnificațiilor proiectelor în ordinea pe care ne-o oferă cataloagele cu manuscrise de la Academie n-ar oglindi poate adevăratul flux cronologic al preocupărilor lui Petică, dat fiind înșirurirea lor oarecum arbitrară în timp, ne permitem să comentăm aceste proiecte grupîndu-le pe înrudirea lor tematică și de soluții dramatice. Vom distinge astfel proiecte de drame sociale, piese cu caracter simbolic, drame de familie, comedii satirice.

Piesele de inspirație socială îl atrăgeau probabil pe Ștefan Petică încă de pe de băncile liceului din Brăila. O dramă, *În luptă*, își propunea pentru cele două părți care o alcătuiau titluri nu mai puțin sugestive : *Steagul roșu*, *După baricadă*. Un fragment ne plasează chiar în preajma baricadei unde are loc un dialog între un conducător al luptei revoluționare și, probabil, un presonaj pitoresc din tabăra răsculaților :

„ — Să ne ținem bine și să luăm seama la toate. Să nu cumva să ne surprindă pe neașteptate. Trebuie trecute în revizie toate întăriturile făcute spre a vedea dacă sînt în stare să țină multă vreme.

— De minune ! Asta zic și eu că se cheamă revoluție !

— Taci, flecarule !" (ms. 1657, p. 21).

Nu întîmplător, pe spatele aceleiași pagini, Petică și-a schițat cîteva fraze din cuvîntarea pe care avea s-o țină probabil la clubul muncitoresc brăilean. Ambele acte făceau parte din aceeași epocă avîntată a vieții sale.

Alt proiect purta titlul *Jocul milioanelor*. Un „motto" părea să concentreze toată osatura piesei : „Dragul meu, cîte fabrici nemțești de material de război și de alte materiale n-au fost scăpate de ruină prin fortificațiile noastre ! Aveau nemții tunuri, ciment, obuze și alte mărfuri războinice, pe care nu le-ar fi putut vinde dacă camerele noastre nu comiteau nebunia să voteze creditele pentru fortificații" (ms. 1657, p. 51). Cel care vorbea atît de cinic, fără scrupule, era Ministrul, personaj care punea la cale o nouă afacere murdară cu complicitatea unui mare fabricant, ca și a unor marcanți membri din societatea înaltă. Petică prevedea și un „rezonabil" al piesei, „Străinul", care ar fi reprezentat atitudinea omului cinstit. În aceeași arie de tematică socială, realizată în imagini de teatru viu, realist, se înscrie și *Sătenii*. Dintre personajele schițate, tînărul Gheorghe Marin pare că urma să devină purtătorul idealurilor de dreptate exprimate în piesă. Recrut, el cunoaște toate siîniciile armatei burghezo-moșierești. Se întoarce în sat copleșit de gînduri. În replicile sale răsună mereu : „N-avem pămînt !". La un moment dat spune : „Eu înțeleg tot. Adesea stau singur cu tata pe cîmp la lucru și atunci îl tot întreb de rostul nostru. Și mă gîndesc mult și mă lămuresc pe mine însumi" (ms. 1657, p. 241).

Petică dorea să scrie și o piesă despre lumea ziariștilor și a contactului acesteia cu elementele cele mai abjecte ale clasei stăpînitoare. Galeria personajelor care trebuiau să tragă sforile acestei piese e destul de interesantă : diplomați, maeștri oficiali, cronicari teatrali, femei de alcovuri ministeriale, ziariști-marionete.

Pentru modul de lucru al lui Petică sînt de notat din acest proiect două mijloace prin care-și caracterizâ personajele încă din prima schițare a piesei fie prin acumularea directă de trăsături caracteristice :

„*M-me Manea*, aristocrată, intrigantă. . .În fond, întreținuta marelui om politic, sacrificînd totul luxului. Mijlocitoare între gazetari și politicieni" ;

fie că-și vedea deja personajul prin replicile pe care le va debita :

„*Amicul* (maestrului ; își presară replicile cu veșnice aluzii la faptul că l-a cunoscut pe Alecsandri) Cum îmi spunea Alecsandri la Mircești. . . .

Alecsandri credea în această privință. . . Am auzit pe Alecsandri spunînd. . . Nemuritorul nostru bard. . ." (ms. 1657, p. 25).

Proiectele vădesc că Ştefan Petică asimila rodnic procedeele marilor dramaturgi, că trăia intens conflictele pe care şi le imagina. Cine ştie dacă această facilitate şi pasiune de a trece de la un proiect la altul nu-l împiedicau mai tîrziu să se apuce să le redea concret şi deplin pe hîrtie.

O serie de alte proiecte dramatice ne mărturisesc cu putere influenţele pe care le recepta Petică prin lecturile sale bogate sau prin spectacolele văzute. Sînt imaginate, formulate, întrezărite cîteva piese cu caracter simbolic, gen *Peer Gynt*, sau altele cu alură misterioasă, de un dramatism straniu, pe canavaua lui Maeterlinck, cum ar fi fost *Taina*. Această dramă în două acte avea în centrul acţiunii un tînăr romantic, care, la ora fantomelor, plin de remuşcare că şi-a învinovăţit pe nedrept cel mai bun prieten şi neputînd suporta ideea singurătăţii, se sinucide. În schimb, *Vulcanul*, o „dramă alegorică", ne sugerează atmosfera ibseniană ; de existenţa vulcanului sînt legate frămîntări omeneşti : năzuinţa de „a cultiva natura sălbatecă" a puterilor care ţîşnesc din adîncul muntelui, jertfa îndrăgostiţilor care pier în flăcările sale (ms. 1657, p. 54).

Într-unul din proiecte (ms. 1657, p. 203, 297) Petică îl creionează ca personaj pe Păcală, un Păcală modern, poreclit Nebunul, membru al unei trupe de comedianţi ambulanţi, un Păcală înşelat de nevastă dar neistovit încă în a sări în ajutorul oamenilor nedreptăţiţi. Invitat împreună cu trupa să prezinte un spectacol la o moşie nu pregetă să intervină pentru a împiedica nunta silită pe care o pregăteşte boierul pentru sora sa cu un vecin la fel de bogat. Gestul lui Păcală are acum însă un ecou donquijotesc. Chiar tînărul care iubeşte pe sora boierului îi refuză sprijinul deoarece căsătoria pusă la cale de boier îi convine mai bine, din anumite pricini, şi lui şi fetei. La dezamăgirea aceasta, Păcală adaugă şi certitudinea coarnelor pe care i le dăruieşte nevasta, copios comentate de glasurile mulţimii. Tristul Păcală, Nebunul, simbol al unui idealism întîrziat, sfîrşeşte lamentabil, prin sinucidere. Probabil că o bună parte din această piesă a fost scrisă dar s-a pierdut. Un fragment din prima scenă a actului I ne sugerează ritmul pe care Petică voia să-l dea dramei sale ca şi mijloacele de care dispunea încă de atunci pentru a zugrăvi scene convingătoare din viaţă. Iată un dialog dintre un ţăran şi o ţărancă, tineri :

„— O sărutare.
— Ba, pofta-n cui !
— Pentru atîta lucru ?
— D-apoi nu ? O sărutare . . .
— E prea puţin. Două !
— De ce nu-ncerci ?
— Crezi că mi-e frică ? (se repede)
— Dar ce fu asta ?
— Învăţătură.
— De ce ?
— Păi ce crezi ? Grigoriţa.
— Care ?
— Comedianta.
— Nevasta lui Păcală !
— A lui Păcală, a lui Tîndală, a satului întreg, a cui o fi !
— Ei şi ? Du-te la ea !
— Cînd te am pe tine ? !" (ms. 1657, p. 297)

Şi mai promiţător era proiectul unei drame în patru acte pe care o intitulase *Bisericuţa*. Aici, ecourile din Maeterlinck sînt pregnante. Atmosfera, decorul, gîndurile personajelor, totul pregătea o încleştare surdă, hotărîtoare. Nu se poate cunoaşte subiectul pe care intenţiona Petică să-l dezvolte, dar avem în faţă zece pagini din actul întîi. Indicaţiile de decor prevedeau caracterul dramei : „Scena reprezintă locul liber din faţa cimitirului unui sat. Uliţi la dreapta şi la stînga. În fund se arată negre şi singuratece zidurile cimitirului. Clopotniţa se înalţă tristă spre cerul întunecat. La dreapta, peste vîrfurile stîncelor din depărtare, se vede turnul mic al bisericii părăsite . . .".

Piesa debutează dramatic :

SCENA I

„Un glas din pădure : Furtuna se apropie. Fiţi gata de plecare !
Alt glas din pădure : Strîngeţi-vă turmele şi coborîţi-vă la tîrle cît mai e vreme !
Alt glas din pădure : Adunaţi-vă la biserica părăsită ca să nu vă pierdeţi în întuneric ! (ms. 1657, p. 61)

În acest timp, din curtea cimitirului, răsună vocea unui preot, urmată de tînguirile unui cor :

Glasul preotului din cimitir : (cîntînd puternic şi dominator) Omul ca flcarea, zilele lui ca iarba cîmpului ! . .
Corul : (izbucnind cu tărie) Aleluia ! Aleluia ! Aleluia ! ".

În negura ce s-a lăsat, care nu s-a mai apucat „de cînd cu moartea boierului cel vechiu", superstiţiile domină, mişcările oamenilor devin fantomatice, privirile lor tulburi. Cu atît mai mult cu cît, în acele clipe, la bisericuţa cimitirului se oficiază slujba de îngropăciune a nevestei învăţătorului din sat. Umbrele lui Tintagiles şi ale prinţesei Ygraine ca şi ale altor eroi ai lui Maeterlinck par a păşi prin întunericul cimitirului dar nu e mai puţin adevărt că Petică ştia să sugereze un cadru totuşi specific, apelînd la datini, la o anumită psihologie caracteristică ţăranilor în mijlocul cărora trăise :

„Glasul din întuneric : Voi totdeauna aţi fost în rătăcire !
Săteanul : Cine murmură în întuneric ?
Alţii : S-a furişat cineva printre noi.
Tînărul : Să ne strîngem rîndurile.
Bătrînul : Se petrece ceva necurat în mijlocul nostru.
Cîţiva : Şi nu se vede nimic. Sîntem în întuneric.
Mai mulţi : Noi toţi sîntem în întuneric.
Bătrînul : N-aveţi nimeni o lumînare ? Cine are o lumînare ?
Mai mulţi : Avem făclii, făclii de ceară galbenă.
Cîţiva : (cu groază) Făclii de mort !
Bătrînul : Să n-aprindeţi făclii de mort cînd s-apropie furtuna. Să n-aprindeţi nici una.
Cîţiva : Dar trebuie lumină ; lumină să vedem împrejur şi să ne vedem pe noi.
Alţii : Parc-am fi nişte umbre !
Tînărul : Sîntem umbrele temei noastre !"
(ms.1657, p. 385)

Şi *Robul patimilor* se anunţa în proiect (ms. 1657, p. 239) o piesă de atmosferă simbolistă, cu eroi bolnavi, măcinaţi de deznădejde şi frică, aşa cum ne apare poetul Alexandru Septimiu, în preajma morţii sorei sale :

„*Septimiu* : Adesea mă uit împrejur să văd de nu cumva răsare din vre-un colţ întunecat chipul negru al grijei. Mi se pare că trebuie să fie ascunsă pe aici pe undeva şi că o să iasă odată la iveală mai înspăimîntătoare decît tot ce poate visa închipuirea mea. Aşi vrea să fug, să mă pierd pe uliţele largi şi zgomotoase, să scap de vremea chinuitoare de acasă dar nu pot. Acolo, în lumea sbuciumată a camenilor e ura şi răutatea, e pisma şi dușmănia, e pînda nemernică şi mişeleasca împotriva celui drept, e cursa ascunsă întinsă celui încrezător, e vorba caldă pornită din sulfetul de ghiaţă ! Aici ? Aici e sărăcia şi boala, aici e grija şi întunericul ! Ah, Doamne ! Ce cruce grea mi-ai dat să port şi ce lungă şi dureroasă e calea !"

Acelaşi erou avea însă răbufniri neaşteptate, care dădeau un nou relief caracterului său. Iată o altă scenă din puţinele cuprinse de proiectul acestei drame ! :

„*Agata* : Nu blestema, copile !
Septimiu : De bună seamă, să nu blestem. Şi nici să strig şi nici să mă revolt. Da, da ! Nici strigăte, nici revoltă ! Să încrucişez mai bine braţele, să-mi plec fruntea spre pămînt şi să primesc cu şoapte umile de rugăciune binefacerile cereşti şi omeneşti. Nu e aşa ?
Agata : Azi eşti prea înfierbîntat.
Septimiu : De loc. Sînt ca în toate zilele. Dar măsura, măsura e plină !"

Un personaj asemănător, un sceptic iremediabil, putea fi şi Mihnea, din proiectul piesei semnificativ intitulată *Scîrbă*. Mihnea trebuia să-şi sfîrşească viaţa dezgustat de propria dragoste pe care o împărţea, tacit, cu un burtă-verde idiotizat, soţ de circumstanţă (ms. 1657, p. 34).

Aspectele familiei burgheze, ale dramelor şi meschinăriilor care o sfîşiau, îl preocupau pe Ştefan Petică şi în momentele cînd se gîndea la piesa *Prăbuşirea*, avînd în centrul ei destinul familiei Obedeanu, la piesa *Vultanii*, reeditare pe tărîm românesc a urii dintre Capuleţi şi Montague, aici Vultan şi Căpraru, între care însă autorul prevedea o împăcare înainte ca dragostea dintre vlăstarele lor să devină fatală. Petică năzuia să realizeze în această dramă în trei acte un personaj inedit în dramaturgia românească de pînă atunci, Catinca Vultan, mamă a opt copii, munteancă robustă dotată cu un covîrşitor sentiment de familie. Petică se gîndea de asemenea să redea contemporanilor săi, spre pilduire, ceva din abnegaţia, din marea putere de jertfă şi luptă a unor faimoşi înaintaşi ai propăşirii noastre sociale şi culturale. În *Timpurile de aur* sau *Inimi nobile* voia să întruchipeze pe Cîmpineanu, pe Eliade, pe Rosetti (ms. 1657, p. 49), un alt proiect dramatic schiţează un dialog scăpărător (prevăzut pentru actul I) între Costache Negri şi un tovarăş de idei (ms. 1657, p. 221).

Dintre proiectele sale o soartă mai incertă a avut se pare cel prezent în manuscrisul cu nr. 238 al aceluiaşi catalog. Schiţa o dramă sub titlul *În singurătate*, în care, printr-un erou de o deosebită structură sufletească, intenţiona să demonstreze influenţa singurătăţii asupra individului, aceasta facilitînd creşterea puterii dragostei şi a urii. În 1901, deci probabil

destul de tîrziu față de data primului proiect, apărea sub semnătura lui Ştefan Petică, în „România ilustrată" (noiembrie 1901, p. 149), finalul actului întîi al unei tragedii în cinci acte. Se intitula *Cîntecul singurătății* şi eroul principal se numea Senez, nume deosebit de drag lui Petică deoarece semnase cu el multe articole de ziar. Alt fragment al tragediei nu a apărut şi nu putem şti cu siguranță dacă cel tipărit era o primă încercare de realizare a vechiului proiect. Oricum, fragmentul apărut arăta că personajele erau bine închegate în viziunea poetului; ele se mişcau, aveau personalitate. E ceea ce ne dovedeşte tirada, din fragmentul amintit: a personajului Petru, la masa cu atmosferă de basm popular în capul căreia tronează Senez:

„S-aducă vin îndată! Eu voi să vă cinstesc
Dragi soli ai fericirei cu vin moldovenesc
Ce curge-n raze blonde ca aurul topit,
Ca aurul ce curge din cerul strălucit
Pe-odăjdii vechi şi grele. Cu vinu-nflăcărat
Umplea-vom ciselatul pocal de matostat
Pe care pietre scumpe lucesc şi ca un gînd
De fin artist corintic. Şi-n urmă invocînd
Evlavia adîncă din datina bătrînă
Pocalul i-l vom trece voioşi din mînă-n mînă".

Asemenea aluzii la datini străvechi, la ritualuri şi gesturi de noblețe moldovenească, vor fi prezente şi în piesa terminată *Solii Păcii*. Petică, descendent de răzeşi, desluşind în arborele său genealogic rădăcini împlîntate în pămîntul Moldovei lui Ştefan cel Mare, pomeneşte adeseori cu evlavie de vechile timpuri de mărire şi vitejie, semnîndu-şi cu plăcere articolele cu pseudonime de rezonanță istorică.

Dar proiectele ca şi unele lucrări dramatice mai mult sau mai puțin duse la bun sfîrşit ne relevă şi o fațetă mai neaşteptată a dramaturgului Petică: atracția pentru comedie. Vin în sprijinul acestei constatări şi unele aspecte din activitatea sa publicistică. Nu de puține ori, în articolele sale îşi lasă pana condusă de o ironie biciuitoare la adresa duşmanilor politici, a impostorilor culturali, a edililor Capitalei. Entuziast admirator al măiestriei lui Caragiale în arta comediei, a inițiat el însuşi în ziarul „Depeşa" o rubrică de „Scene inedite", o înlănțuire de „mofturi" culese din vîltoarea Bucureştiului, în legătură cu care scria: „Voi să prind în treacăt schițe fugitive din viața bucureşteană, figuri care dispar, gesturi ce pier odată cu momentul, scene apărute în scurta fulgerare a viziunei, contururi vagi pe cari cei de mîine vor să le mai vadă şi în sfîrşit toată acea mulțime de fapte şi de vorbe cari caracterizează o epocă şi un oraş" (*Înainte de reprezentație*, „Depeşa" nr. 1, 10 ianuarie 1901). Spiritul viu, polemic, al lui Petică îl făcea să nu ocolească prilejurile de muşcătoare epigrame pe care i le ofereau din belşug „bohema de altădată" sau viața literară desfăşurată în paginile revistelor. Dînd poate primele mostre de parodie literară din literatura noastră, Ştefan Petică demonstra în spiritualul articol *Stilul în artă* („România Jună", 1900, 26 iunie) o gamă nesfîrşită de posibilități de a se transpune în stilul altora, de a mima ironic stilul unui Radu Rosetti, Teleor, Cincinat Pavelescu, Al. Obedenaru şi chiar al ilustrului său patron de cenaclu, Al. Macedonscki, mergînd pînă la autoironizarea

propriului său stil. Semnînd articolul cu pseudonimul „Trubadur" își imagina un Ștefan Petică redînd poetic ideea „Ieri m-am plimbat pe stradă", astfel :

„Mergeam încet și galeș pe strada solitară,
Curgea prin aer dulce un sunet de ghitară,
Și visul meu cel palid murea pe triste drumuri
Ah, visul ce îmbată ca vechile parfumuri !"

Există în manuscrisele sale proiectul unei „comedii realiste în trei acte" în care se desluşeau numeroase elemente din recuzita caragialescă dar și intențiile unei modalități comice personale. Piesa s-ar fi numit *Buruiană rea* sau *Mironosițele*. Lumea personajelor era pestriță : Buruiană, actor la teatru din Popa Nan, tipograf în Dealul Spirii și poet la Tirchilești ; inocenta-i fiică Fifița, figurantă la Teatrul Național ; cuscrul Bălama de la Vălenii de Munte și alții. Se prevedea un prolog de efect. Buruiană apărea în față cortinei spunînd :

„Domnilor și doamnelor mi se întîmplă un lucru foarte ciudat. În momentul cînd trebuia să jucăm această comedie nouă am fost înștiințat că cuscrul Bălama din Vălenii de Munte a sosit în București și vrea să mă îmbrățișeze. Îmi îngăduiți să mă duc să-l strîng la piept ? Comedia pe care era s-o jucăm nu e tocmai interesantă și nici ideea nouă. Joc rolul unui tată care refuză cu încăpățînare de a-și mărita fata cu un tînăr care ... Și iac-așa refuz consimțămînul timp de un ceas, apoi, obosit, zic da. Vreți să zic da chiar acum ? Așa s-ar simplifica lucrurile și am cîștiga timpul și eu și dvoastră. Și m-aș putea duce să-mi văd cuscrul. Primiți ? Vă mulțumesc pentru acest mic serviciu și la rîndul meu . . . (cheamă fata)

— Așadar, copilă, ții mult să iei pe Lache ?
— Da, tată ...
— Ei bine, fie ! Nu te mai contrazic. Ia-l, dacă-l iubești !
— Apoi nu, tată, nu-l mai iubesc ! Iubesc pe altul !
— Allons, bon ! C'est à recommencer !"

(ms. 1657—p. 314)

Evident, în prologul conceput, Petică ironiza superficialitatea și lipsa de originalitate a comediilor vremii reprezentate pe o scenă ca aceea din Popa Nan și poate că, dacă ar fi relizat proiectul, ar fi ieșit la iveală o piesă cu o sericoasă pondere satirică, educativă.

Comedii năzuia să scrie încă din primii ani de activitate. La 19 ani, scrie în două zile, de la 7 la 9 noiembrie 1896, o comedie într-un act cu titlul *După logodnă*. E drept, conține pasaje pe care își propunea să le dezvolte mai tîrziu, dar scenele proiectate sînt duse pînă la capăt. Dincolo de naivitatea psihologică împletită cu o stăpînire aproximativă a tehnicii dramatice, rămîne de notat la această comedioară lirică, fără conflict, o anumită teză semnificativă pentru seriozitatea cu care Petică aborda scrisul. Maria, personajul feminin principal, de curînd logodită, suportă cu greu gîndul că viitorul ei soț îi va cere să renunțe la toate năzuințele ei de față. Își împărtășește această temere și indignare doar fostului ei prieten, admirator nemărturisit, poetul Senez, revenit cîtva timp în locurile natale. Acest nou Senez oglindește evident pe Ștefan Petică și întruchipează o iluzie sau chiar un episod sentimental din viața acestuia.

De altfel, îi identificăm și prin aspirații :

„*Senez* : Da, cerem mult de la cele cari ar voi să ne urmeze.
Maria : E trist să te desparți de visurile din copilărie, dar e mai trist a te despărți de tot ce te-ai deprins să iubești, pentru a urma o nouă viață.
Senez : De aceaea și sînt așa de puțini cei ce o fac.
Maria: Dar atunci cum trăiți dvs., cei cu idealuri?
Senez : De cele mai multe ori renunțînd la toate".

(ms. 1657, p. 400)

Nu ne despărțim de comediile lui Ștefan Petică, rămase în simple proiecte sau în manuscris, fără a vorbi și de cele tipărite în timpul vieții sale în paginile revistelor la care a colaborat. Le consemnăm aici întrucît însăși valorarea lor scăzută n-ar îndreptăți o analiză mai substanțială. Credem că putem atribui lui Petică o „comedie într-un act localizată din franțuzește" apărută în „România ilustrată", nr. 7—8 din 1901, sub titlul *În jurul unei sinucideri*, semnată Preda. E anul cînd Ștefan Petică a lucrat intens la această revistă, în care, de altfel, i-a apărut, la începutul aceluiași an, și comedia *Prietenii poporului*. Nu-i greu să vedem într-unul din eroii comediei, în dramaturgul Peticescu, chiar pe Petică. Autoironia e și mai vizibilă cînd citim o astfel de replică : „Viața e trecătoare, a zis Montesquieu sau Paul de Kock, chiriile cu greu se pot plăti și banii se cîștigă anevoie. Iată pentru ce atîția cameni preferă să locuiască pe lumea cealaltă."

Anecdotica e simplă dar, într-un fel, nu lipsită de obiectiv satiric. Peticescu și Trifoescu, coautori ai piesei *Prietenia acuaticilor*, refuzați la toate teatrele, caută un mijloc de sinucidere, mai ales că la nefericirile vieții de dramaturgi s-a adăugat infidelitatea bunelor lor amice Zozo și Mița. În ultimul moment însă descoperă că Zozo și Mița sînt una și aceeași persoană care i-a înșelat pe amîndoi. Totul se uită însă cînd Zozo-Mița apare în locuința lor cu aprobarea directorului Teatrului Național de a li se juca piesa.

Despre comedia în trei acte *Prietenii poporului*, G. G. Ursu, în studiul amintit, scria că Petică „încerca să ridiculizeze mărețele principii pentru care luptase și suferise timp de șase ani, de la 15 la 21 de ani. Ștefan Petică greșea de două ori, ca om și ca artist".

Într-adevăr, cam așa stau lucrurile. Realitățile sînt atît de diform zugrăvite în sus-numita comedie, ticăloșia e amestecată cu cinstea cu o patimă atît de orbită încît te întrebi dacă Petică e într-adevăr cel care semnează această piesă : Ywann este un pseudonim cu totul unic în publicistica scriitorului. Nici în hîrtiile rămase de la poet, nicăieri, nu se găsește vreo schiță asupra acestei comedii. Dar faptul c-a semnat-o cu acest pseudonim a fost poate ultima sa încercare de a-și acoperi reprobabilul act, cînd, odată terminată, lucrarea își reclama oricum apariția. Se știe cît era de dornic Petică să-și vadă operele publicate și cu cîtă plăcere publicau asemenea marfă literară patronii revistelor burgheze de la sfîrșitul veacului trecut.

Activitatea publicistică a lui Petică de după 1899, salahoria sa la diferite ziare liberale sau conservatoare nu puteau să n-aibă un ecou și în opera sa literară. Pe de altă parte, poetul atins de tuberculoză, vedea pe foștii corifei social-democrați alăturîndu-se taberei profitorilor și constata

cu regret că celebritatea literară era departe de a răspunde iluziilor sale de adolescență. Iată de ce în modul în care lua în derîdere propaganda socialistă de la țară în comedia sus-amintită era mai mult sarcasmul unui om slab din fire, deznădăjduit, decît convingerea căpătată rațional.

Un aspect demn de menționat în comedia lui Petică e acela că acești „prieteni ai poporului", „socialiștii" din satul Cioara, care pun la cale o revoluție ridicolă, sînt recrutați prin voia autorului dintre elementele care prin simpla lor identitate și comportare nu puteau reprezenta aspirațiile socialiste și nici pe cei mai îndreptățiți să poarte această luptă : un notar bețiv, Petre Cărțulie, un pierde-vară din sat, Grigore Clanță, un țigan hoț de găini etc.

În mare măsură, ironia dură, de multe ori grosolană, a lui Ștefan Petică din această piesă e îndreptată împotriva acestor elemente care compromiteau devizele nobile ale dreptății și egalității care insuflețeau masele. Ștefan Petică biciuia cu vehemență astfel de stări de lucruri nu cu mult înainte de a scrie *Prietenii poporului*. Într-un articol din „România Junâ", din 30 martie 1900, exclama : „Virtutea e o nerozie ! Așa era pe vremea nenorocitului Eminescu, așa e și azi. O mînă de ambițioși amețesc națiunea cu clișee demagogice, clientela aplaudă, mercenarii condeiului dirijează opinia publică, scenele se schimbă, dar tragicomedia rămîne aceeași și țara se sbate în chinuri ca peștele pe uscat".

Sînt prăpăstii ale demnității pe care Ștefan Petică nu le-a putut ocoli întotdeauna și pentru care va rămîne mîhnit și nemîngîiat pînă la mormînt. Semnificativ, tot el mărturisea în „Argumentul" cu care se deschide volumul său de versuri din 1902 : „Am scris aceste poeme într-o vreme de sbuciumare tăcută și de desnădejde tragică. Era vremea cînd se sfărîmau idealurile cu pornirea furioasă cu care trebuie să se fi dărîmat odinioară idolii de pe altarele lor de marmoră albă. Conștiința obștească pălea ; omul privea încruntat și trist".

Din cele expuse pînă acum, credem că apare și mai justificată convingerea noastră că în activitatea lui Ștefan Petică teatrul n-a fost o preocupare accidentală, de moment, ci corespundea unei înclinații deosebite, unei afinități transformate în pasiune creatoare. În sprijinul acestei teze vin și cele două piese ale sale complet elaborate, cu aspect unitar și închegat, *Solii Păcii* și *Frații*.

S-au subliniat în puținele studii consacrate activității lui Petică influențele pe care le-ar fi suferit tragediile sale din partea teatrului lui Maeterlinck. Desigur, aceste influențe sînt certe mai ales în pasajele de neliniște delirantă, nevrotică, ale pieselor sale. Doar Ștefan Petică e acela care în articolul *Estetismul lui Ruskin* („Noua Revistă Română", 1900, 1 febr.) citează din Rémy de Gourmont caracterizarea acestuia despre « genialul estet belgian » Maeterlinck. „Opera sa e o viață trăită de ființe dureroase care se mișcă în misterul unei nopți. Ele nu știu decît să sufere, să surîdă, să iubească ; cînd vor să înțeleagă, sforțarea neliniștei lor se face chin și revolta lor se stinge în suspine. Soarta lor e de a urca, de a urca mereu dureroasele trepte ale calvarului și a se izbi cu fruntea de o poartă de fier ; astfel urcă sora Ygraine, astfel urcă și se izbește de cruzimea porții de fier fiecare din sărmanele creaturi ale căror simple și curate tragedii ni le desvăluește Maurice Maeterlinck".

Totuși, în piesele sale, Ștefan Petică se dovedește mai puțin subjugat propriilor elogii de altă dată, pe care le aducea maestrului îndrăgit.

În primul rînd, Petică ne apare mai puțin artificial, cu toată atmosfera fabuloasă, de basm a *Solilor Păcii*. Piesa își plasează acțiunea într-o Vrance legendară care însă ne este foarte apropiată prin voioșia personajelor populare, prin aspectul autohton al sărbătorii de la curtea craiului Glad. Iuga și Coman, străjile voevodului, vorbesc ca doi țărani :

„IUGA
Serbarea-i o minune !
COMAN
Ea pare-o zi de vară
Măreață și senină sub blonda sa povară
De raze aurite.
IUGA
În sunete ușoare
Se-nalță veselia din coarde de vioare
Și trece ca un freamăt voios prin sala veche.
COMAN
E-o nuntă-mpărătească și fără de pereche
Vre-odată-n Vrancea noastră".

(Scena 1, act. 1)

Spre deosebire de lipsa de precizie a universului care caracterizează drama idealistă, acțiunea piesei lui Petrică e conturată geografic și în timp :

„COMAN
Veniră soli cu carte din falnici depărtări
Veniră și cu dînșii aduseră urări
De caldă fericire. Tigheciul ne trimise
Doi soli cu ochii umezi de doruri și de vise ...
. . . . . .
Din țara cea frumoasă a Fagilor, minune
Pe care toți o cîntă, alți soli venit-au iarăși
Și-n drumul lor luară să aibe de tovarăși
Pe solii țării care pe Mureș e-așezată.
Din țara Oltenească atît de lăudată
Veniră soli de-asemeni cu grai frumos și lin
Și soli măreți veniră din mîndrul Severin.
Doar Negrul Voevodul din asprul Făgăraș
La nuntă nu-și trimise nici soli și nici ostași ;
Dar Negrul Voevodul avu întotdeauna
Porniri pline de vrajbă ce seamănă furtuna".

(scena 1, act. 1)

Și trăsăturile craiului Glad se proiectează convingător și robust în lumea legendelor noastre istorice, cu voevozi bătrîni dar încă plini de viață și înțelepciune. Glad își îndeamnă astfel supușii la petrecere :

„Uitați dar de durere, uitați de-amărăciune
Căci rob e omul nostru al multor din păcate

Dar soarta rea un suflet statornic o abate
Şi-un zîmbet feciorelnic, o rază de plăcere
În orice suflet pune o tainică putere.
Chemaţi dar veselia cu inimile calde;
În valuri de lumină serbarea să se scalde,
Să pară că-nviarăm în Vrancea noastră veche
Acele vremuri mîndre şi fără de pereche
De care ne dau veste doar basmele cu zîne.
Iar solii ce veniră din ţările vecine
Ajunşi la ei acasă să poată toţi să spună:
La Craiul Glad, la Curte, domneşte voia bună!"

(Scena III, act. I)

Mai mult, expresii filtrate din tezaurul folcloric prezente în replicile personajelor merg pînă la imprimarea unui ritm popular versurilor:

„GLASUL ILENEI (înălţîndu-se încet şi tînguitor din fundul izvorului)

Viorele, Viorele,
Ai băut din apa mea;
Triste-s lacrimele mele
Dar mai trist cine le bea!"

Fără îndoială că prezentarea în felul arătat a craiului Glad şi a curtenilor săi constituia pentru Ştefan Petică şi un procedeu artistic pentru a reliefa cît mai contrastant apariţia celor trei soli ai păcii (e vorba de „pace eternă"), ca şi a Cavalerului Negru, adevărate plăsmuiri ale fricii şi întunericului.

Între aceste tabere se zbuciumă eroul dramei, Viorel.

Căsătorit cu senina şi blînda fiică a craiului Glad, care i-a adus pacea sufletească după o îndelungată şi sterilă pribegie prin lume, Viorel revede în noaptea nunţii prima sa dragoste, Simina, care nu e alta decît zîna închipuirii (cum o numeşte şi autorul) sau zîna idealurilor sale de ameţitoare puritate spirituală către care a tins într-o vreme. Simina caută să-l recîştige pentru căutările sale ideale anterioare, Viorel dă o luptă intensă între cele două închipuiri care-l ispitesc, dar cînd Simina cade răpusă de buzduganul nemilos al Cavalerului Negru, deci cînd steaua idealurilor sale din tinereţe se prăbuşeşte, Viorel simte că nici viaţa sa nu mai are nici un preţ.

Credem că dacă forma dramatică, atmosfera din unele scene ne amintesc de Maeterlinck, modul în care Ştefan Petică îşi poartă pe cei doi eroi, Viorel şi Simina, pe treptele calvarului lor către ideal, ne conduce mai degrabă la dramele cu caracter simbolic ale lui Ibsen, care, după cum am văzut, nu-i erau de loc necunoscute poetului. Ne gîndim de pildă la piesa lui Ibsen *Cînd vom reînvia din morţi*. Sculptorul Rubek, despărţindu-se de femeia vieţii senine şi aşezate, porneşte din nou cu Irène, femeia idealurilor, spre culmile vijelioase ale unui munte unde e sigur că „strălucesc splendorile lumii". Ibsen se identifica cu Rubek după cum şi Petică se defineşte în eroul dramei sale *Solii Păcii*.

Viorel e un personaj complex, gama trăirilor sale e variată şi adesea contradictorie. Unde e resemnatul din final în această scenă din actul I?

„ VIOREL (se scoală repede)
Părinte, de vre-odată uitare-mi-aşi de tine,
De dragostea femeii, de pildele-ţi senine,
Blestemul veşniciei să cadă-asupra mea!

CRAIUL GLAD (cu dulce mustrare)
De ce să arunci soartei ispită-atît de grea?

VIOREL
Eu nu mă tem de dînsa!"

Concepţiile, viziunea, atmosfera şi procedeele poeziei simboliste sînt prezente din belşug în *Solii Păcii*. Era şi firesc într-o dramă în versuri a unui poet care a îmbrăţişat acest crez poetic şi l-a păstrat statornic încă din anii cînd îşi arăta ataşamentul pentru o literatură de inspiraţie socială în paginile presei socialiste combative. Epigonismul steril din vremea aceea îi dădea de gîndit şi lui şi-l mîna către noi descoperiri poetice. Pentru el „simbolismul introduce idei multe şi noi, cugetări semeţe şi revoluţionare şi în privinţa aceasta e superior ca fond şi clasicismului şi romantismului". Zoe Dumitrescu-Buşulenga, în articolul *Ştefan Petică şi prerafaelitismul englez* (*Limbă şi literatură*, vol. X, 1965) afirmă: „era un simbolist fervent dintre cei care vedeau în simbolism o răzvrătire superioară contra unei lumi supuse urîţeniei şi nedreptăţii".

Petică vorbeşte în repetate rînduri despre caracterul social al emoţiei artistice, despre rolul important al frumosului în viaţa oamenilor. Într-o scrisoare către un prieten respingea cu demnitate un calificativ care i se pusese: „Dacă e vorba de decadent în înţelesul vulgar ţin să declar că aşa ceva n-am fost niciodată. Dacă însă se înţelege prin aceasta o cugetare mai subtilă, o psihologie mai adevărată, o formă mai corectă, atunci astfel de decadent am fost întotdeauna".

În *Solii Păcii* simbolistul Petică se confirmă mai cu seamă ca poet al iubirii. Scenele de dragoste dintre Viorel şi Ileana, ca şi cele reaprinse în inima aceluiaşi erou de către Simina, fiecare purtînd amprenta visurilor sub care se născuseră, sînt cele care dau piesei o preţioasă substanţă poetică.

De fapt, în zugrăvirea lor sînt concentrate elementele specifice poeziei simboliste pe care Petică le-a întreţinut cu ardoare: simfonia culorilor, crizantemele, rozele, crinii, melodiile duioase desprinse de pe coardele harpelor şi viorilor, aparîţiile fantomatice, ca de vis, o senzualitate pronunţată desfăşurată sub balcoane cu ghirlande şi în lumina difuză a unor parcuri cufundate în amurguri parfumate:

„SIMINA
Cădea prin frunze dese o ploaie aurită
De raze şi prin ramuri trecea ca aiurită
Cîntarea pătimaşe a unei turturele ..."
(Scena 8, act. I)

„Apasă buze roşii pe palida mea gură!
De tremurul plăcerii întreaga mea făptură
Să simt că se cuprinde şi-n flăcări mistuită

Să-nalţ a mea viaţă la culmea mult dorită
A rugului pe care se ard însîngerate
Iubirile de slava veciei luminate.
Apasă buze roşii şi-nsîngeră-a mea gură
Sărutul tău să fie grozav ca şi o ură
Străveche-nverşunată. Apasă şi răneşte ! ..."

(Ibidem)

Solii Păcii nu se evidenţiază printr-o construcţie dramatică susţinută de la un capăt la altul, printr-o intrigă complicată, captivantă. Valoarea ei dramatică rezidă în tensiunea atmosferei în care au loc prăbuşirile sufleteşti repetate ale lui Viorel. Autorul ştia să pregătească scenele, gradat, în aşa fel ca în finalul actelor concluzia să cadă vibrantă, emoţionantă. E ceea ce se petrece, de exemplu, către finele actului IV. O furtună, o punte sfărîmată, un turn învechit lovit de trăsnet, o porumbiţă ucisă întăresc sugestiv cuvintele cu care Coman rezumă semnificaţiile împrejurării :

„Totul moare aici, în jurul nostru".

Simina e poate totuşi cel mai interesant personaj al piesei *Solii Păcii*. Deşi Petică ne sugerează caracterul ei ireal, de zînă a închipuirii, sînt momente cînd ea pare singurul om viu cu adevărat din tragicele întîmplări care se petrec la curtea Craiului Glad. În timp ce Glad şi curtenii săi tind a deveni un fel de stane de piatră, cu mişcări rigide, mecanice, asemeni „solilor păcii" şi Cavalerului Negru, Simina se comportă cu siguranţă şi luciditate. Am citat cuvintele ei de lacomă senzualitate. Tot ea demască surîsurile celor din jurul tronului lui Glad :

„Surîsurile voastre sînt searbede, silite
Şi-n vorba voastră este ceva care vă minte
Dar totuşi păreţi veseli şi rîdeţi înainte
Deşi surîsul vostru pe nimeni n-amăgeşte
Ci numai doar trufia cu el se ameţeşte".

(Scena 8, act. I)

Ea conduce cu intransigenţă setea de ideal a lui Viorel spre cele mai înalte culmi. Pentru aceasta, îi interzice să bea dintr-un izvor oarecare întîlnit în cale :

„Nu se poate să bei din apa care
Se tîngue aicea cu-atîta-ndurerare.
Acesta e izvorul durerilor de jos
Şi cine bea din apa-i cu murmurul duios
Cuprinde-se de dorul lăsaţilor în urmă
Şi visul lui cel falnic în noapte i se curmă".

(Scena 1, act. III)

Tîrziu, în final, cînd umbra Cavalerului Negru e tot mai aproape, Simina îşi dezvăluie menirea în faţa tuturor oamenilor cetăţii :

„Eu voi să pun iar vise
În sufletele voastre, dar vise luminate
De flacăra ce arde în doruri-naripate".

(Scena 3, act. V)

Cealaltă dramă în versuri rămasă de la Ștefan Petică, *Frații*, în patru acte, apărută în 1903, deci în timpul vieții autorului, a fost considerată o operă „mai realistă". Redau din articolul amintit al acad. Perpessicius : „în *Frații*, și subiectul, și caracterele sînt rupte din viața de țară și prin aceasta chiar mai pline de culoare și de viață, mai realiste. *Frații* arată că Ștefan Petică putea coborî, oricînd, din imperiul izolării sale pe pămînt și că avea și predispoziția și mijloacele să-și plece urechile și să transpună în bine închegate ficțiuni dramatice frămîntările societății contemporane".

Similitudini de caractere cu cele din *Solii Păcii* se remarcă de la început. Unul din frați, așezatul, chivernisitul și chibzuitul Pîrvu, „țăran fruntaș", este, asemenea craiului Glad, un om deschis la inimă, care-și privește munca și roadele cu seninătate, cu optimism robust, iubitor de familie și oaspeți :

„Nădejdea noastră este în munca necurmată,
În brazda cea adîncă pe lanuri răsturnată,
În sfînt pămîntul nostru de cer blagoslovit
Și-n sufletul pe care mereu l-am oțelit
Luptînd viața-ntreagă în aspră încordare
Cu gerul, ploaia, vîntul și arșița de soare .
(Scena 4, act. I)

Celălalt frate, Neagu, e un om ciudat, închis către viața-i lăuntrică. La invitația fratelui de a se alătura și el veseliei încheierii culesului de holde, îi răspunde :

„Eu n-am de ce fi vesel. Iar cînt de mulțumire
De ce-aș aduce oare?"

Asemeni lui Viorel din *Solii Păcii*, a pribegit și el în lumea largă, purtîndu-și aleanul, chemat de același „tainic dor de moarte" stigmatizat pe fruntea atîtor visători din poezia și dramaturgia simbolistă. Întors în satul natal, viața lui nu mai poate merge în același pas cu a celorlalți țărani, se simte zdrobit, înstrăinat, ascultînd neîncetat cu tristețe un glas din altă lume. Recunoaștem în Neagu soarta nefericită a poetului însuși, care, bolnav și învins în lupta pentru realizarea unui vis scump, s-a înapoiat la Bucești, lîngă părinții și frații săi.

Neagu trăiește însă în aceste împrejurări ultima pasiune, ultimul ideal, care-i va fi fatal : o iubire nestăpînită pentru nevasta fratelui său, Dochiana. Iar conștiința păcatului, a necinstei, devine o povară pntru amîndoi :

„DOCHIANA

Azi crinii vestejiți
Stau singuri pe cărare și triști și părăsiți
Și dacă spre-a lor față m-aplec ei se înclină
Mai tare spre țărînă : azi eu le sînt streină.
E greu păcatul nostru".

. . . . . .

„Pe unde noi vom merge frunzișul s-a usca
Căci triști vom duce-n cale povara noastră grea
Ce arde și doboară".

Sentimentele lor de adîncă vinovăție se topesc însă în vîlvătaia patimii trupești, pe care Petică o zugrăvește și în piesa aceasta convingător și cu predilecție.

Nici descoperirea legăturii lor de dragoste, față de care cel înșelat, Pîrvu, are o atitudine pe linia caracterului său integru dar practic, nu le potolește setea de a fi împreună, de a-și realiza pe deplin visul de fericire sentimentală :

„Vom fi ca doi copii
Purtați de-un dor de viață în lumea fermecată
Și tot trecutul nostru s-a șterge ca o pată"

spune Neagu, fugind cu Dochiana de mînă prin pădure. Ea, iertată de Pîrvu pentru că : „Tu ai copii, mai sus de-orice păcat !", găsește în patima ei puterea să-și părăsească copiii, urmîndu-și iubitul.

În *Frații*, Petică dovedea o stăpînire avansată a mijloacelor dramatice. Versul nu-l împiedica să realizeze dialoguri vii, cu mișcare. Actele au o construcție mai dinamică, iar scriitorul ocolește mai abil digresiunile lirice. Nu rareori însă versurile ating trepte de înaltă frumusețe. Așa cum e descrisă această cavalcadă nocturnă :

„PÎRVU
Și oare mă-nspăimîntă
O noapte care cade ? Nu ! Murgul meu s-avîntă
Ușor ca o părere pe drumu-ntunecat
Și pasul lui de-atinge în mersu-naripat
O piatră o aprinde de parc-ar fulgera
Și noaptea luminează ca ziua-n urma sa.
Mi-e prieten vechi, sireacul ! Să n-ai nici o-ndoială
Căci murgul meu e sprinten și murgul nu mă-nșeală".
(Scena 2, actul III)

Și aici descoperim procedee întîlnite în teatrul simbolist, solicitînd zone de teamă și neliniște. Folosind aceste mijloace, Petică imprimă unor scene o mare putere de sugestie, așa cum e prevestit dublul omor din final în dialogul purtat între cei doi copii părăsiți, Minu și Sava :

„SAVA (fricos)
O ușă ! Aud o ușă !
MINU
Da, unul a deschis
Încet, încet o ușă. S-ar zice că-i un vis.
SAVA
Mi-e frică.
MINU
Ce ?
SAVA
Mi-e frică
. . . . . .

Îl simt că e în față
La ușă. Parcă bate.

MINU

E-o creangă de gîrneață
Pe care-o bate vîntul. Zădarnică ți-e teama.

SAVA

Dar...

MINU

Ce-i?

SAVA

Aud un zgomot..."

(Scena 5, actul III)

În ultima sa piesă, Ștefan Petică e preocupat mai mult și de personajele secundare, o dovadă poate și a maturizării posibilităților sale de dramaturg. Există în *Frații* un argat al lui Pîrvu, Cobuz. Înfățișarea ca și spusele lui, confuze uneori, par a infirma imaginea idilică pe care o, are stăpînul său despre viața satului și despre truda din jurul său :

„Au unde au fost raze în viața-mi obidită
Și unde oare dafini în cale-mi prăfuită?"

întreabă el în ultimul act și nu întîmplător tot el, ca o reeditare tîrzie a lui Neagu, exclamă :

„Mi-e dor de alte locuri, de ceruri nevăzute,
De sate neștiute, de țări necunoscute
Ce zac în depărtarea albastră-a altor zări.
Căci ori ce-ai vrea a spune
Noi nu cunoaștem lumea și-ntreaga ei minune
Închisă ne-a fost nouă sub taină de peceți".

(Scena 11, act. I)

Teatru de idei, teatru care-și propunea înălțarea sufletească a spectatorilor prin imaginile de viață redate pe scenă, teatru elaborat cu o caldă dăruire artistică, teatrul lui Petică, realtoit pe ideile sale generoase din tinerețe, ar fi înscris fără îndoială succese certe. Moartea l-a secerat însă la 27 de ani. Ceea ce i-a îngăduit timpul să realizeze rămîne totuși o experiență pozitivă, demnă de cercetat pentru urmașii săi, fie dramaturgi, fie iubitori ai literaturii dramatice.

PUBLICISTICA LUI B. P. HASDEU (I)

VASILE SANDU

Format în ambianța cercurilor revoluționare studențești din Harcov, îndrumat de timpuriu, grație tatălui său, spre cunoașterea istoriei poporului român, în care era cuprins și trecutul familiei sale princiare, Hasdeu era înaripat, la sosirea în țară, în 1857, de dorința de a realiza un contact cît mai direct cu lumea în care întruchipase cele mai nobile aspirații ale tinereții sale.

Înfiriparea unei legături mai strînse cu publicul românesc începe o dată cu redactarea revistei „Romania" [1], apărută în Iași, la 18 noiembrie 1858. Revista avea ca deviză principiul național al unirii Principatelor Române și își fixa drept program „apărarea constituțiunii prin neatîrnarea adunării" [2]. Pentru a scoate mai bine în evidență ideea unirii celor două țări, Hasdeu transcrie titlul revistei cu caractere latine, deși ea este tipărită cu alfabet semichirilic. Merge atît de departe în susținerea acestui principiu, încît se raliază poziției celor care erau pentru aducerea unui domn străin : „Prințulŭ străinŭ ne-ar fi feritŭ de noi însine, de patimile și rivalitățile ambițiilorŭ personale, într-unŭ cuvîntŭ de pericolulŭ desbinărilorŭ și a prigonirilorŭ interióre, tocmaĭ în momentulŭ crizei de mórte sau de viéță, prin care avemŭ a trece" [3]. Cele patru numere ale revistei cuprind articole în care se face comentarea evenimentelor politice, relevîndu-se atitudinea statelor europene față de Principatele dunărene, cît și studiul istorico-filologic de mare extindere, *Despre ıw în titlulŭ domnilorŭ Moldo-Valahiei și Bulgariei*, prima cercetare erudită a scriitorului dată la iveală, în care se demonstrează că particula de mai sus nu este decît o prescurtare a numelui românesc *Ioan*. Încă de pe acum este preocupat de scoaterea la lumină a surselor care ar putea contribui la cunoașterea istoriei naționale, așa încît comentează cu pătrundere lucrările *Călătorii în Orient* de M.C.Girardin și *Culegere de letopisețele otomane atingătóre de istorié poloneză* a lui I.Senkovski, în care descoperă numeroase știri referitoare la țara noastră.

[1] „Romania", Iași, 18 noiembrie — 9 decembrie 1858, 1 pe săptămînă, format în 4°, 2 (25 × 20), trim. 10 lei, nr. 1 leu, red. responsabil Bogdan Petriceico Hăjdău, tip. A. Bermann.

[2] [Fără titlu] „Romania", an. I, 1858, nr. 1, 18 nov., p. 1.

[3] *Convenciunea și țara*, „Romania", an. I, 1858, nr. 1, 18 nov., p. 2.

Începînd cu anul 1859, revista își schimbă formatul, adăugînd calificativul de „ebdomadarî" [4], și își modifică profilul, sistematizînd rubricile în acord cu veleitățile enciclopedice ale redactorului. Cum acesta era încă supus urmăririlor poliției țariste, semnează cu pseudonimul Alexandru Hotineanul *Epistola către Români*, în cadrul rubricii „Politica", adoptînd stilul parabolic, pentru exprimarea părerilor sale progresiste : „«Este o vreme de tăcere, ș'o vreme de vorbire » — zice Iisus fiul lui Sirah ... Vremé propășește fără contenire. Divanurile ad-hoc ne-aŭ mântuit de periodul tăcereĭ, deschizîndu-ni cel al vorbireĭ" [5]. Acum el se declară mulțumit de alegerea domnului autohton, scriind pentru Cuza un articol de bună primire, în numărul din 9 ianuarie. La rubrica „Etnografia" se ocupă de *Vekile asedîri române'n Lodomiria*, vrînd să arate că satele din Polonia erau un fel de republici, avînd o formă de organizare obștească, democratică. Crede că în epoca prestatală, Moldova și Valahia erau presărate cu asemenea așezări autonome, conduse de „niște *chinezi* români ce-au fost pentru vredniciile lor aleși *crainici*, și carii au răpit în urmă'n-credințata lor putere spre a deveni domni" [6]. Elogiul vieții simple, dominate de principii egalitare, prevestește patosul vizionar al lui Eminescu, care va răsfrînge asupra acestei epoci elanurile sufletului său însetat de echitate socială. Hasdeu se adîncește tot mai mult în studiul inscripțiilor sau al scrierilor vechi, nerăbdător de a descoperi dovezile nedezmințite ale unității noastre naționale. În studiul *Țările moldovenești de la Cetaté-Albă*, el are deja clar sensul cercetărilor sale arheologice, urmînd îndeaproape dictonul lui Villemain : „La vie des ruines est plus longue que celle des états" [7]. Numai că nu sondează mărturiile trecutului cu calmul neclintit al istoricului detașat de evenimente, ci cu neliniștea vizionarului convins că spusele sale se vor adeveri : „... mariré Moldavei a trecut de mult și cine știe dacă se mai va'ntórce ; însă o părere ș'un trup de la Cetaté Albă n-or mai înceta a o povesti copiilor ș'urmașilor noștri celor mai depărtați" [7]. În toate acestea se simte cu putere suflul unei convingeri patriotice adînci, ce nu poate fi abătută din matca ei firească de nici o conjunctură. La înrădăcinarea ei a contribuit foarte mult ambianța familială și în special educația primită din partea tatălui, ale cărui poezii închinate țării emoționează și astăzi prin patosul confesiunii lirice. Deși nu lipsesc unele accente xenofobe, nu trebuie să reducem entuziasmul său patriotic la expresia unei exaltări șovine. Aversiunea scriitorului se manifestă numai față de națiunile asupritoare, cum era atunci cea rusească, după cum mila și simpatia îi sînt atrase de popoarele oprimate. Nu este întîmplător faptul că, în primul număr al acestei reviste, Hasdeu publică, în cadrul preocupărilor sale pentru folclor, un cîntec bulgar cules la Odesa, *Craiul Marco-n țéra română*, avînd pentru bulgari un sentiment fratern, după cum mărturisește adesea. Din aceeași convingere patriotică izvorăște și grija sa de a face cunoscute personalitățile marcante ale culturii noastre vechi. Așa se face că în numerele 2 și 3 ale revistei, atenția îi este reținută

---

[4] „Romania", Revista Ebdomadarî, Iassî, 2—16 ian. 1859, 4 pe lună, format in 4°, 4 (26 × 20), abonament anual 2 galbeni, red. Bogdan Petriceico Hăjdău, tip. A. Bermann.

[5] *Epistola către Românii* „Romania", an : I, 1859, nr. 1, 2 ian., p. 3.

[6] *Vekile asedîri romane'n Lodomiria*, *ibid.*, nr. 4, 26 ian., p. 30. Reproducem citatele fără a moderniza ortografia spre a pune în lumină căutările lui Hasdeu și în această privință.

[7] *Țările moldovenești de la Cetaté Albă*, *ibid.*, p. 26.

de Varlaam, căruia îi recunoaşte"... nu numai o însemnătate locală, ca or care mitropolit, ci o faţă bisericească europeană, precum o dovedeşte parté ci'a avut'o'n desbaterile sobornicești din Ţarigrad din 1642, împotriva calviniştilor..." [8].

După încetarea apariţiei acestei reviste, Hasdeu continuă investigarea trecutului nostru naţional prin „Foaé de storiă română" a, din care au apărut patru numere nenumerotate şi nedatate, purtînd numai indicaţia „Anul Unireĭ I". Abonamentele se făceau în Uliţa Armenească, nr.604, în casele agăi Papazoglu, unde se afla redacţia. Este o revistă în care se observă multă nesiguranţă în mînuirea expresiilor româneşti, stilul fiind invadat de rusisme ca acesta : „adică săvrămelnice luĭ Alesandru bunuluĭ" [10]. Crezînd, ca şi Kogălniceanu, că prin studierea istoriei cunoaştem „duhul vacului" [11], el îi mustră astfel pe contemporani : „Aŭ zilele luĭ Alesandru bunuluĭ, luĭ Ştefan mareluĭ, lui Mihaĭ Vitezuluĭ... merită în adevăr la atît despreţ din parté urmaşilor sei?" [12]. Vrînd să risipească umbrele din jurul acestor nume mari, el se ocupă deocamdată de *Negoţiul moldovan sub Alesandru Bunul*. Vede în comerţ manifestarea uneia din trebuinţele esenţiale ale omului—punîndu-l alături de nevoia cugetării, care naşte filozofia, a divinităţii, urmată neapărat de religie, a frumosului, care se exteriorizează prin arte, şi a dreptăţii, care se manifestă în legi—socotindu-l o parte intrinsecă a activităţii umane. Raţionamentul se face în numele ideii de progres, care cuprinde toate zonele activităţii sociale. Înarmat cu profunde cunoştinţe filologice, el explică denumirile de *staroste*, *ceaşnic*, *logofăt* şi imaginează, însă fără prea multă forţă de plasticizare, sala tronului, avînd în centru domnul înconjurat de cei şase dregători. Îi place să creadă că românii au excelat întotdeauna prin inteligenţă şi spirit. Astfel, în studiul *Banul al lui Istrat Voda Dabija*, relatează despre farsa pe care buclucaşul domn a jucat-o polonezilor bătînd bani falşi cu chipul lui Ioan Cazimir şi producîndu-le astfel o serie de neplăceri.

Peste cîteva luni i se făgăduieşte, prin adresa din 8 octombrie 1859, catedra de istorie, geografie şi statistică la Şcoala reală din Iaşi, cu începere de la 1 ianuarie 1860, ceea ce se va realiza în fapt la 18 ianuarie, cînd i se comunică ordonanţa de numire. Faptul este menit să-l îndemne şi mai mult spre cercetarea izvoarelor istorice, ale cărei rezultate se vor concretiza în „*Foiţa de istoriă şi literatură*" [13], din care dă la iveală 5 numere (martie - iulie, 1860). De data aceasta, metoda de abordare a istoriei se defineşte mai clar, autorul făcînd precizări care prevestesc ideile din celebra prefaţă la *Ion-Vodă cel Cumplit*. La rubrica dedicată acestei materii, el arată, încă din primul număr, că „în scrierea istoriei sunt trei operaţiuni succesive şi neînlăturate : culegerea datelorŭ, dislușirea lorŭ în parte şi, în fine, clădirea edificiuluĭ" [14]. Mai ales afirmaţia că, pentru în-

[8] *O carte de giudecată de la mitropolitul Varlaam din 1646*, *ibid.*, nr. 2, 9 ian., p. 15—16.

[9] „Foaé de storiă română, Iassi (înainte de 1 apr.), 1859, 4 pe lună, format în 4°, 4 (27×21), abonament anual 2 galbeni red. Bogdan Petriceico Hăjdăŭ, tip. H. Goldner.

[10] *Negoţiul moldovan sub Alesandru Bunul*, „Foaé de storiă română", 1859, nr. 1, p. 6.

[11] *Johann Schiltberger şi calatoriile sale în Resaritul*, *ibid.*, nr. 3, p. 40.

[12] [Fără titlu] *ibid.*, nr. 2, p. 32.

[13] „Foiţa de istoriă şi literatură", Iassi, martie-iulie 1860, 1 pe lună, format în 8°, 5 (22×15) abonament anual 1 galben, red. Bogdanu, Petriceĭ cu Hăjdău, Impr. statului ; din luna iunie, tip. „Buciumului Romanu". Cu caractere semichirilice şi din iunie titlul cu caractere latine.

[14] *Istoria*, în „Foiţa de istoriă şi literatură", 1860, nr. 1, martie, p. 2.

ţelegerea adevărată a semnificaţiei documentelor istorice, este necesară interpretarea lor dintr-un unghi de vedere critic, constituie o anticipare a principiilor enunţate în prefaţa semnalată : „Foiţa mea are menirea de a aduna necunoscutele seaŭ cele împrăştiate isvoare ale istoriei române; şi, din cîndŭ, în cîndŭ, aflîndu sub mîna nişte date mai numeroase seaŭ maĭ lămurite, de a le petrece prin critică"[15]. Că se observă un progres de ordin ştiinţific în comentariul critic ce însoţeşte documentele publicate, faţă de predecesori, e în afara oricărei îndoieli, însă interesul pe care ele încă îl mai stîrnesc ţine de modul în care sînt selectate, în aşa fel încît să releve noblеţea spirituală a poporului român. O parte din ele îi sînt cunoscute din biblioteca contelui Swidzinski din Kiev, despre altele notează cu îndreptăţită mîndrie : „Originalul se află la mine"[16]. El se ocupă mai întîi de cîntecele ostăşeşti ale Moldovei, reproducînd şi „cîntarea faptă de Domnul Ştefan vodă cel bun şi mare : « Hai fraţi, hai fraţi la năvală daţi/ La năvală daţi. Ţara vă apăraţi/ Hai fraţi, hai fraţi, la năvală daţi/ La năvală daţi. Crucea vă apăraţi/ Hai fraţi, hai fraţi, la năvală daţi/ La năvală daţi. Steagul vă apăraţi »"[17]. Acestea sînt însemnate pe scoarţa psaltirei mitropolitului „Dositeiu", din opera căruia adnotează şi versurile extrase din *Molitvenicul* din 1681, prin care se mulţumea ţarului Ioachim pentru trimiterea tiparului. Pe lîngă importanţa strict documentară, multe din aceste reproduceri puteau constitui probe evidente asupra stadiului lingvistic din epoca respectivă, fiind mărturii ale unui grai limpede şi armonios : „Smeritul Calistru, cu mila lui D-zeu episcopŭ Rădăuţuluĭ. Căutînd şi socotind să potŭ cunoaşte ce este omul şi alta nam[18] socotit nici am cunoscut fără cît praf şi cenuşă, şi am întrebat şi de Eclesiastul şi tot această socoteală mi-au adeverit. Drept aceasta, am socotit să nu mor, ce să înviez, şi am socotit să mă duc la pocăeanie"[19].

Însă măsura posibilităţilor sale în deslușirea sensului istoriei noastre începe să o dea cu studiul *Perit-au Dacii?*, publicat în numerele 2—5 ale acestei reviste. E o încercare de critică a izvoarelor referitoare la existenţa dacilor, comentînd texte obscure sau enigmatice din Pausania, Appian, Dion Casius, Eutropius, care fuseseră interpretate tendenţios de istoricii Şcolii ardelene. Acum se declanşează în sufletul său aspiraţia spre cunoaşterea absolută, ambiţia de a dezlega dintr-o dată tainele istoriei neamului românesc, de a umple golul dintre epoci cu imaginaţia, acolo unde erudiţia exhaustivă şovăie încă să-şi spună cuvîntul. Dincolo de natura argumentelor, care rămîne de competenţa istoricilor, se simte în întreg articolul pulsaţia unui spirit aprins, ce se revarsă în diatribe la adresa exclusivismului ardelenesc. Înaintea lui Maiorescu, nimeni nu ironizase cu atîta consecvenţă, deşi nu la fel de subtil, pedantismul savanţilor ardeleni, încremeniţi în ipostaza de apărători ai purităţii etnice : „ ... încătŭ despre mine, care sunt nu numaĭ ne Ardelénŭ ci la o altă şi ne-doctorŭ, am o neînvinsă plecare de a me încrede, întru ori-ce priveşte istoria vechiă, nu în mantii lungi, diplome şi mai lungi, şi vorbe afară din cale lungi, ci în mărturisirile scriitorulŭ contimpureni cucerirei Daciei"[20]. Cu siguranţa omului atoateştiutor, el pune la îndoială pînă şi exactitatea informaţiei

[15] *Istoria*, în „Foiţa de istoriă şi literatură", p. 3.
[16] *Un reportŭ din suta a 17-cea*, *ibid.*, nr. 2, aprilie, p. 40, c2.
[17] *Cîntece ostăsiesci ale Moldovei*, *ibid.*, nr. 1, martie, p. 3.
[18] Grafia originalului.
[19] *Unŭ documentŭ din suta 18-cea*, „Foiţa de istoriă şi literatură", nr. 3, mai, p. 66, c1.
[20] *Perit-au Dacii?*, *ibid.*, nr. 2, aprilie, p. 46.

istoricilor de dincolo de munți. Pe Appian, de pildă, numai Petru Maior „...*lŭ cită* fără să-l fi și *cititŭ*, căci *citindu-lŭ* de siguru nu l-ar fi *citatŭ*, seau de l'ar și fi *citatŭ*, apoi numai doară pentru a areta cîtu de fără de rușine minția pănă a nu-lŭ *citi*" [21]. Gluma e încă greoaie și devine de-a dreptul gratuită atunci cînd insinuează o anume duplicitate morală a marilor istorici ardeleni : Un doctor „Frunza-de-Dafin" a încercat să scrie o istorie a dacilor și „... de n'a făcutŭ, apoi încalte s-a pusu la cale nu numai de a face una asemine, ci și de a o videa încununată prin o cunună de trei sute de galbeni ; cunună galbenă și, pren urmare, vestejită" [22]. Ardelenii sufereau de o boală care necesita un medicament în care să fie dozate cele mai tari argumente, mergînd pînă la insultă. Nu se sfiește să le spună că le lipsește „cîte o dógă", iar cînd aceștia pretind că Dacia a fost deșertată de locuitori, sarcasmul său nu mai poate fi îngrădit de nimic : „De este undeva deșertulŭ, apoi nu în Eutropiŭ, ci numai în capetele doptorilorŭ ardeleni" [23].

Se-nțelege că asemenea ton trebuia să stîrnească împotrivirea apărătorilor ideilor latiniste, fapt ce se produce prin intervenția lui Gheorghie Hrisoscoleo din „Steóa Dunărei" [24], al cărui articol este reprodus și în „Foaia pentru minte, anima și literatura" [25], de astă dată sub semnătura „Georgie Chrisoscoleó, profesoru primaru la Scóla din terg. Némțiu". Textul din „Foaia pentru minte ..." este precedat de o notă a redacției, în care se fac ironii căznite pe seama dorinței lui Hasdeu ca studiul său să nu fie reprodus : „Fórte bine, cace Dieu, nu merita a fi cetita nici dupa cuprinsu, cu atatŭ mai pucinu însă dupa stilulu celu destramatŭ și neregulatu" [26]. Articolul lui Hrisoscoleo este expresia unei atitudini sentimentale, ca atare nu are consistență în argumente, este însă semnificativ pentru a se vedea cît de înrădăcinate erau prejudecățile latiniste în spiritul public. Polemistul afirmă că chiar de i s-ar dovedi prin spusele vreunui istoric că romanii n-au prins rădăcini în Dacia, el tot nu ar socoti vrednice de crezare asemenea aserțiuni. Și trebuie să recunoaștem că el dovedește oarecare patos de calitate, cînd dozează cele trei serii de enumerări demonstrative, formate din cuvinte de origine latină, din care amintim numai pe prima : „Si cum se credu pe un asemene blasfematoru, candu capulu, fruntea, ochii, genele, sprincenele, pleoapele, nasului, narile, gura, limba, ginginile, dinții, gîtulu, peptulu, inima, vintrele, piciórele, manile, degetele, unghiele etc. imi spunu că sunt romanu" [27]. Atitudinea lui Hasdeu, care-i acuza pe ardeleni de șarlatanie, îl determină să exclame : „Infamie ! și de o mie de ori infamie" [28] și să treacă la amenințări dintre cele mai concrete „... tóta încercarea D-tale de a nega romanismulu nostru este desiarta, si fii siguru, că vomu face cu Dta cum amu facutu cu barbarismele furisiete în

---

[21] *Ibid.*, nr. 3, mai, p. 70.
[22] *Ibid.*, p. 71.
[23] *Ibid.*, nr. 5, iulie, p. 149.
[24] Gheorghie Hrisoscoleo, *Intîmpinare contra articolului d-lui Bogdan Petriceico Hasdau, Perit-au Dacii?*, „Steóa Dunărei", an. V, 1860, nr. 98, 30. aug.
[25] *Ibid.*, „Foaia pentru minte, anima și literatura", 1860, nr. 40, 4 oct. ; nr. 41, 11 oct. ; nr. 42, 18 oct.
[26] *Ibid.*, nr. 40, 4 oct., p. 302.
[27] *Ibid.*, p. 304.
[28] *Ibid.*, nr. 43, 25 oct., p. 324.

frumósa nóstra limba'' [29]. Lui Hrisoscoleo i se asociază mai apoi arhimandritul Neofit Scriban, care ar fi dorit să fie el primul combatant, însă, după cum mărturisește candid în articolul său diluat, a întîrziat „... din cauză că nu am o bibliotecă ce se cere la o asemenea cestiune spinoasă, și mai alesu din cauza unor supărări și infirmități de care sufăr de la un timpŭ încoace, și care în vara aceasta m-au apasat cu furie !'' [30]. Pentru a proba seriozitatea argumentelor arhimandritului, vom menționa numai că mustrarea sa se încheie cu o rugăciune, care să-i dea de înțeles ereticului cît de mare îi era greșeala. Că părerile lui Hasdeu erau socotite o simplă rătăcire pînă și de spiritele mai receptive ale intelectualității ardelene o atestă și reacția lui Iosif Vulcan, care în poezia *Nu desperați* [31] își îndeamnă contemporanii să nu se înspăimînte că a pierit vița romană. Astfel încît, studiul lui Hasdeu, încărcat de sugestii care vor deschide o perspectivă largă cercetătorilor de mai tîrziu ai epocii preromane, a putut trece drept o erezie, deși el atrăgea atenția că ținta sa nu se reduce numai la'' ... a dărîma deșănțata teoriă a *nedacismului*, fără a clădi, apoi, pe zăriscele surpatului edificiu, o nouă și trainică zidire'' [32]. De fapt temeliile acestei clădiri se vor așeza peste 15 ani, în *Istoria critică a Românilor*, una din operele în care geniul său restaurator va rodi în mod neobișnuit.

Prin revista de față, Hasdeu își propune nu numai să dea cercetărilor istorice o nouă orientare, dar și să stimuleze cultivarea literaturii. În primul număr al revistei căuta să înțeleagă specificul poeziei în contextul celorlalte forme de manifestare a spiritului uman. Poezia ar oscila între istorie și religie, de la prima împrumutînd realitatea faptelor, iar de la cea de-a doua gradul de idealitate, care duce la transfigurarea acestora. Spre deosebire de religie, care năzuiește spre transcenderea realității, poezia rămîne să-și exercite misiunea moralizatoare în „sfera lumească'' [33]. Rubrica închinată literaturii este ilustrată cu poezii de un gust incert, unele frizînd vulgaritatea, sau cu o traducere din *Scrisorile unuĭ nebunŭ* de „Neculai Gogolin'', care e recomandat drept o „celebritate iumoristică''. Poate că înclinația spre umor, care irupe în sufletul său încă de pe acum, să nu fie străină de influența scriitorului rus, cu toate că nota de absurd trimite și la surse occidentale, în special la Swift. În nr. 2 al revistei se „reproduce'' o descriere a Spătarului Nicolae Milescu, realizată, zice-se, în vremea călătoriei acestuia la Pekin, în realitate o aluzie la atmosfera Școlii reale din Iași, unde începuse să funcționeze de la 18 ianuarie 1860. Condus de un iezuit, Spătarul vizitează universitatea „nu-fa-cen-i-mic-u'' [33a], asistînd la „ședințele doctului corpu'' profesoral, care „se ținu de trei ori pe septemănă, cu regularitatea stelelor cu coada''. În ogradă vede pe profesorii supleanți jucînd mingea, iar pe o masă e săpat în aur dictonul : „ferice de cei adormiți !'' precum și devize extrase din cărțile lui Kungŭ-fŭ-țeŭ și Mengŭ-țeŭ, cum ar fi aceasta : „racul simbolisează propășirea''. Președintele consiliului ține gura căscată, din care curg bale și din care duhnește un

[29] *Ibid.*, nr. 40, 4 oct., p. 305.

[30] Arhimandritul Neofit Scriban, *Domnule Redactoru, Domnule Hrisoscoleo!*, „Steoa Dunărei'', an. V, 1860, nr. 103, 7 sept., p. 3, c 2.

[31] Iosif Vulcan, *Nu desperați!* „Foaia pentru minte, anima și literatura'', 1860, nr. 42, 18. oct., p. 317–318.

[32] *Perit-au Dacii?*, „Foița de istoriă și literatură'', 1860, nr. 5, iulie, p. 149.

[33] *Literatura*, *ibid.*, nr. 1, martie, p. 18.

[33a] *Cronica*, *ibid.*, nr. 2, aprilie, p. 52–65 (pt. citatele din întreg paragraful).

miros greu, dîndu-i astfel de lucru secretarului care, „cu o mînă ştergea balele preşedintelui, cu ceia altă făcea vântu spre a împrăştia mirosulŭ celŭ greu, ear din gură îşi scotea mereŭ nişte sonuri, ce se potu asemena numai doar cu unŭ brrrr, cu care ţeranii oprescŭ boii". Cum debitul salivar al preşedintelui este pantagruelic, strădănia secretarului are ceva din zăcărnicia efortului lui Sisif şi amîndoi formează un „tablou omericŭ". De altfel, primul se numeşte „Tu-ru-ru-ru-tu", iar al doilea „Ru-tu-tu-tu-ru". Nu e greu de întrevăzut aci gustul pentru grotesc, pentru caricatura enormă din viitoarele sale publicaţii umoristice, care vor înrîuri generaţii de scriitori, pînă vor prolifera în viziunile apocaliptice ale lui Arghezi.

Se pare că revista lui Hasdeu nu a fost primită cu căldură de autorităţi, de vreme ce „Ateneu'lu romanu", organul cvasioficial al Ministerului Instrucţiunii Publice, se bucura de dispariţia ei, poate prin pana lui V. Alecsandrescu, care era redactor : „Din mai multe părţi, ni se spune că „Fóia de istoriă, a d. Hăjdău are a înceta, séŭ mai bine că redactorele ei îşi propune de a o înlocui cu altra, carea se aibă o cu totulŭ nouă direcţiune şi să devină unŭ adevăratŭ magazinŭ de documinte pentru istoriă. Urămŭ din inimă învăţatuluĭ nostru *colegŭ*, ca noua sa fóiă să ne facă adese a uita pe fantasmagorico-galvanicul înviitoriŭ alŭ Dacilorŭ" [34]. Cunoştinţele sale istorice atrăseseră totuşi atenţia, astfel că în 1861 este trimis în Polonia, împreună cu Panaiteanu, unde culege mai multe documente referitoare la istoria patriei noastre. Urmează seria de recenzii istorice despre Andreas Wolf, Stefan Raicewich, Spiridon Palauzow, studiile *Chronicon Putnense* şi *Luca Stroici*, publicate chiar în „Ateneu'lu romanu", între martie şi august 1861. Dincolo de materia aridă a acestor însemnări, se străvede intenţia istoricului de a-şi face un nume, chiar şi atunci cînd faptele îi impun o anumită reticenţă. Vrea să se măsoare într-un fel cu Kogălniceanu, a cărui autoritate era şi pentru el de necontestat. Remarcă faptul că acesta a luat drept bază pentru studiul său despre mitropolitul Iacob Stamate lucrarea lui Andreas Wolf *Beiträge zu einer Statistisch-historischen Beschreibung des Fürstenthums Moldau*, se încîntă cînd constată că marele istoric nu cunoştea cartea lui Stefann Raicewich *Observazioni storiche naturali, e politiche intorno la Valachia, e Moldavia* sau încearcă să-l măgulească, reproşîndu-i lui Spiridon Palauzow că nu a citit *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valacques transdanubiens*. Dacă ar fi recurs la această scriere, istoricul bulgar „... aru fi datu o mai mare dreptate unui adolescente (suntu acum 27 ani) carele înca pre bancele scólei, unindu o pré tempuria erudicinne cu unu descernămîntu nu mai pucinu pré tempuriu, scrise celu anteiu o istoria poporale a Românilorŭ ; — «nu domnéscă»" [35].

În acest timp, colaborează şi la „Tribuna Română" cu amplul studiu *Ivonia* (20 apr—29 iunie 1861), care nu este decît un preambul la monografia istorică *Ion Vodă cel Cumplit*. Şi aici viziunea e la fel de subiectivă, cu toată intenţia de pozitivare a metodei, mărturisită în cele cîteva precizări iniţiale. În faţa unor contradicţii de nerezolvat, istoricul ar dori să procedeze"... dupre modulŭ fisicilorŭ întru respicarea conselorŭ fenomenelorŭ ascunse ale naturel, silindu-se a nemeri, dreptŭ resultatŭ alŭ cercetîrilorŭ sele, o aşa ipotase, carea, armonisîndŭ cu întregimea şi cu tóte pîrţile

[34] *Curieru literariu*, „Ateneu'lŭ romanŭ", an. I, 1860, nr. 3, 30 sept. 1, c 2—3.
[35] *Spiridon Palauzow, ibid.*, 1861, mai şi iunie, p. 10.

obieptuluĭ, deducêndŭ cele necunoscute din cele cunoscute, căutîndŭ déche contrastele nu sûnt cumva numaĭ părute, sî hie cea maĭ bună pênĕ a nu se descoperi, la adeche, o alta şi mai potrivită'' [36]. În fapt, se face apologia damnării şi a bastardului, în spiritul celui mai acuzat romantism, apelîndu-se şi la ajutorul datelor ştiinţei fizionomiei. Tot în ,,Tribuna Română'' din iunie 1861 se găseşte un articol al său, fără titlu, un fel de profesiune de credinţă prin care autorul se declară adeptul programului politic al lui Kogălniceanu, militînd pentru menţinerea unirii, pentru lărgirea bazei electorale şi pentru împroprietărirea ţăranilor. Aceste reforme nu trebuie lăsate pe seama Adunării Legiuitoare, formată din marii latifundiari ai ţării, ci trebuie înfăptuite de Adunarea Executivă. Trebuinţa votului universal e pentru el un imperativ de prim ordin, lansînd în acest sens dictonul sarcastic ,,să nu lăsămŭ pe strigoĭ să-lŭ mănînce !'' [37], înţelegînd prin aceştia, desigur, pe boieri.

Campania pentru universalizarea votului o începuse de fapt în ,,Trecutulŭ'' din 13 mai 1861, prin *O notiţia istorica în obieptulŭ largirei baseloră legei eleptorale*, în care inserează un act din timpul lui Miron Barnovski Movilă Vodă, pentru a dovedi că bazele Adunării Leguitoare convocate în urmă cu 200 ani ,,... sunt multŭ maĭ liberale, multŭ mai drepte, de cîtu acele ale Adunărilorŭ noastre legiuitoare de astăzi'' [38], ceea ce-l face să strige indignat : ,,O, propăşire !'' [38] În numărul din 10 iunie 1861, se ocupă de problema mănăstirilor închinate, argumentînd numai în trei puncte ,,... despre uşurinţa de a se mătura din ţeară nesuferita rapănă a călugărimei greco-turceşti, fără multă şi zădarnică procedură'' [39].

Un articol de o violenţă şi mai accentuată semnează în ,,Dacia'' din 15 iunie 1861, împotrivindu-se acum din răsputeri ideii aducerii prinţului străin. De o asemenea tendinţă sînt găsiţi vinovaţi boierii, care au parte de cele mai dure epitete, fiind identificaţi cu o ,,... nevindecată şi molipsitoare ciumă a poporuluĭ românŭ'' [40]. Patosul său întrece acum orice măsură, însă ceea ce ar părea strident, fiind numai expresia nudă a clocotului interior, devine vibraţie sinceră, cînd cheamă la a ,,... întări ţeara, ţeara cea mare şi tare, ţeara lui Traianŭ earŭ nu a Fanarioţilorŭ, în nobila ei hotărîre de a sta neclintită pentru mănţinerea domniei naţionale'' [40].

La 22 ianuarie 1862 este reintegrat în postul de profesor la colegiul naţional şi de bibliotecar al Universităţii, ceea ce-i permite să continue sondarea izvoarelor istorice şi să editeze revista ,,Din Moldova'' [41]. Nu este indicată luna în care apare această publicaţie, însă se poate deduce, potrivit corespondenţei din ,,Românul'' (23 oct. 1862), că, în luna octombrie 1862, ea îşi începuse cursul, care va fi întrerupt după 19 numere. Precizările cu caracter programatic sînt parcimonioase, dat fiind că redactorul nutrea părerea că ,,foile sciinţifice şi literare nu au nevoie de profesĭunĭ de cre-

[36] *Ivonia*, ,,Tribuna română'', an. II, 1861, nr. 108, 20 apr., p. 4, c. 1.

[37] [Fără titlu] *ibid.*, an. III, nr. 117, 1 iunie, p. 2, c 1.

[38] *O notiţia istorica în obieptulŭ largirei baseloră legei eleptorale*, ,,Trecutulŭ'', 1861, nr. 29, 13 mai, p. 2, c. 1.

[39] *Cîte-va cuvinte în kestiunea monastirilor închinate*, *ibid.*, nr. 37, 10 iunie, p. 2 c. 1.

[40] [Fără titlu] ,,Dacia'', 1861, nr. 60–61, 15 iunie, p. 2, c 1.

[41] ,,Din Moldova'', Iaşi, 1862–1863, 1 la 2 săpt., format in 8°, 7 (27×17), anul 2 galbeni, red. B. Petriceicŭ Hâjdîŭ, tip. Adolf Bermann, din 1863, nr. 10, ,,Lumina'', tip. Bermann–Pilecki.

dinţî, sciinţia şi literatura fiind necompatibilĭ cu culorĭ de partidî" [42]. De altfel, vroia să-i adauge cu timpul „... un suplemînt politic, desbrîcat de orĭ-ce mantie de clică" [42]. Încă de la apariţie, s-au purtat discuţii în legătură cu titlul ei, care putea sugera tendinţa de separatism. „Românul" era ceva mai circumspect, recunoscînd meritele autorului şi recomandînd publicului revista, care, atunci, avea numai vreo 6 abonaţi. După ce semnalează nemulţumirile exagerate ale unor profesori închipuiţi, autorul însemnărilor din „Românul" notează : „D. profesoriu Hajdeu este la loculŭ seŭ, în mica fóia istorică ce aŭ întreprinsŭ a publika. D-luĭ este unulŭ din cei buni şi puţini archeologi ai Românilorŭ. Dluĭ are încă alăturea cu alţi archeologi, unŭ meritŭ mai multŭ : kunósчe limbele slave ku perfepцiune şi, astfelŭ, este pusŭ în kondiцiune de a desmormînta preцiosisme documinte pentru istoria nóstră naţionale. Numerulŭ 1-iŭ alŭ fóiei sele (Din Moldova) koprinde indestule date ka se ne fimŭ pututu konvinge kă, daka unŭ momentŭ amŭ fi pututŭ surprinde unuŭ aerŭ de separatismŭ în titlulŭ datŭ fóiei, după cetirea ieĭ nu amŭ maĭ putea persite în asemene neîntemeiatu *prepusū*, pre kare inkă odată îlŭ mărturimŭ aci, numaĭ ka se nu mai fiă vorba de elŭ. Fóia d-luĭ B. P. Hasdeu este demnă de încuragiarea tuturorŭ ; noĭ invitămŭ se se aboneze la ea, maĭ ku sémă, aчeĭ domni kari priimeskŭ deja *Tesaurulŭ istoricū* atătu de monumentosŭ, чe publică înveцiatulŭ nostru profesorŭ D. Papiu" [43]. Opinia favorabilă a „Românului" a şi fost reprodusă în numărul 4 al revistei lui Hasdeu.

În cadrul sectorului istoric, dintre contribuţii se distinge studiul *Desţierarea lui Petru vodî Raresiŭ*, prin multitudinea surselor utilizate, externe şi interne. La elaborarea acestui studiu lucrase vreo patru ani, după cum indică în *Conspeptul studiilor archeologice, în legătura cu istoriea universarî şi a Românilor*, cînd se plînge de privaţiunile la care se obligă istoricul în munca sa. *Conspeptul* ..., publicat în nr. 3 al revistei, face parte din cursul său de istorie, ţinut la Colegiul superior din Iaşi, şi încearcă să deosebească între arheologie şi istorie, urmînd părerea lui Millin : „Archeologia limpezesce cescĭunile obscure ; istoriea asiézî în ordine şi în armonie pe acele deja limpezite" [44]. Hasdeu consideră că nici studiul literaturii nu e posibil fără cunoaşterea progreselor arheologiei, cum nu e posibilă înţelegerea romanelor lui Walter Scott fără cercetarea vechilor monumente naţionale ale Scoţiei. Îl admiră cu acest prilej pe Odobescu, pentru modul în care a fructificat cunoştinţele sale arheologice în nuvela *Doamna Chiajna*, acesta fiind pe cale de a dovedi un Walter Scott român. Crede că chiar şi poeziile lui Bolliac sînt accesibile numai unui arheolog, de data aceasta făcînd, fără să vrea, o glumă reuşită. Ideea că toate faptele omeneşti se raportează la un anumit timp şi loc, aşa cum lucrurile lumii exterioare stau în relaţie cu lumina, trebuie înţeleasă ca un îndemn de a judeca orice eveniment în contextul istoric care l-a generat.

De menţionat e şi comentariul la studiul *Scurtî şi adevăratî povestire despre lucrarea Terovaneĭ* ..., „de Iacob Basilic, Despota Samosului, tradus din latineşte de Petru Rascan", elev la Colegiul superior. Observînd faptul că Despot credea în transmiterea caracterelor ereditare, Hasdeu

---

[42] *Precuvîntare*, „Din Moldova", tom. I, 1862, nr. 1, p. 1.

[43] S, *Corespondinţa particulariă a Românului*, „Românul", an. VI, 1862, nr. 297, 23 oct., p. 2, c 1.

[44] *Conspeptul studiilor archeologice*..., „Din Moldova", an. I, 1862, nr. 3, p. 35.

prevede imediat apariția unei noi științe : filozofia genealogiei. Aflăm de aci că în urmă cu cinci ani îi prezentase lui Kogălniceanu un manuscris în limba franceză, *Philosophie de la généalogie roumaine*, în care, printre altele, spunea : „La philosophie naturelle vient de reconnaître la *loi d'atavisme*. Les ancêtres transmettent à leurs descendants le plus éloignés certains traits physiques et moraux du caractère de race ; la *musique du sang*, d'après l'expression du grand Calderon" [45]. Sînt idei care-l vor obseda întreaga viață, ce-și vor găsi cea mai pură întruchipare în crearea personajului Vidra, care moștenește în mod fatal caracterul voliționar al lui Moțoc. De aceste preocupări se leagă încercările de a deduce starea morală a individului pornind de la configurația fizionomică, concretizate în studiul *Portretulă lui Vlad vodî Dracu*, publicat în ultimele trei numere ale acestei reviste.

Nu mai puțin substanțiale sînt adnotările cu caracter lingvistic, relevînd în autorul lor pe învățatul capabil să facă înțelese textele, să deguste frumusețea și savoarea stilului arhaic. Hasdeu are, pentru prima oară la noi, intuiția valorii filologice a unui text și asta tocmai pentru că se apleacă asupra lui înarmat cu toate mijloacele de investigare științifică. Plăcerea cu care comentează descoperirile sale pe acest tărîm vine dintr-un rafinament care e mai ferit decît oricînd de relativitate și arbitrar. Se pare că adevărata sa vocație era cea filologică, dacă avem în vedere că argumentarea opiniilor istorice se bazează în mare parte tot pe observația lingvistică. Oricît de suveran ar fi fost disprețul său față de corifeii Școlii ardelene, nu se poate contesta faptul că el continuă în această privință metoda inaugurată de aceștia. În nr. 4 al revistei, face cunoscută *Rugăciunea Domnului*, „scrisî românesce cu litere lâtine în 1593 de cîtrî vel-logofătul moldovén Luca Stroicî, annotatî și publicatî la 1594 în Cracovia de cîtrî Stanislav Stanicki", pe care o însoțește de două strofe în care exaltă inițiativa boierului patriot, neuitînd să strecoare cîteva săgeți la adresa autocrației rusești. În nr. 5 publică *Leginda sîntei Parasceve, patrónei Esîului, de mitropolitul Dosoteiu*, iar în nr. 7 aceeași legendă în interpretarea lui Varlaam, pentru a dovedi cît de evoluată era proza literară în secolul al XVII-lea. Preferințele sale merg spre Varlaam, pe care-l consideră„ . . . cel mai bun prozaist român și, cu puține escepțiuni în cuvinte barbaro-slavo-bisericesci, el póte sierbi spre model autorilor noștri contimporenî. Stilist în prelucrarea frazelor, energic în alegerea espremerilor, înflorit în tablouri ; îl lasă departe în urmî pe sucezîtorul seu mitropolit Dosoteiu, se'ntielege în privirea prozei : Dosoteiu, ca poet, e sublim pentru timpul seŭ" [46]. În nr. 9 îi reproduce semnătura, scoasă dintr-un document aflat între volumele pe care le donase bibliotecii Universității din Iași. Din nou se manifestă tendința de a deriva, din eleganța, maiestatea și cizelarea iscăliturii mitropolitului, atributele personalității sale. Ambiții îndrăznețe, care mai ieșiseră la iveală și în cazul semnăturilor lui Despot Vodă și Luca Stroici, cînd se încercase explicarea caracterului celor două personalități pornind de la autografele lor. Aceeași sete de cuprindere totalitară, prin întrepătrunderea domeniilor științei, chiar dacă granițele lor nu permit întotdeauna acest lucru.

---

[45] *Scurtî și adeverati povestire despre luarea Terovanei..., ibid.*, an. II, 1863, nr. 15. p. 41.
[46] *Leginda sîntei Parasceve, patróneî Esîului, de mitropolitul Varlaam, ibid.*, nr. 7, p. 3.

Hasdeu intervine şi în discuţiile filologice, purtînd în nr. 8 al revistei o polemică prin care acreditează ideea că ortografia trebuie subordonată unor ţeluri cu adevărat naţionale şi nu unora închipuite, vizîndu-l, în speţă, pe Cipariu. Un oarecare Andrei Pretorian retractează colaborarea promisă revistei, deoarece aceasta nega originea rusească a limbii române. Redactorul îi transmite răspunsul : „Scrisórea Domnuluĭ Pretorian face a crede cumcă domniea luĭ scie pre puţin limba română, să fie fără superîciune" [47], transpus în latineşte şi ruseşte, pentru a demonstra în chip zdrobitor adevărata origine a limbii noastre. Faţă de C. Negruzzi, care pretindea să i se respecte ortografia proprie în ciclul de *Studii asupra limbei române*, atitudinea e reverenţioasă, promiţîndu-i-se acest lucru, însă cerîndu-i-se anumite concesii. Mai apoi, cînd scriitorul abuzează de regimul special care i se crease, Hasdeu reacţionează tot într-un stil ceremonios, însă contestîndu-i acestuia ideea din scrisoarea *Cu el sau pe el* : „Politica predomnind, literatura amuţi", care i se pare a se verifica numai de la caz la caz. El îşi exprimă cu acest prilej preţuirea faţă de înaintaşi, trecîndu-i la loc de cinste pe Eliade, Asachi, Kogălniceanu, Alecsandri, însă nu absolutizează meritele lor. Crede că îngrijorarea cu privire la dezvoltarea literaturii în momentul respectiv este în mare parte exagerată, afirmînd că mişcarea literară cunoaşte un reviriment ce nu poate fi neglijat.

La înviorarea atmosferei literare a contribuit, de bună seamă, şi revista lui Hasdeu, care a acordat un spaţiu apreciabil beletristicii. Notabile sînt poeziile inspirate de subiecte istorice, cum ar fi *Ionaşcu-Vodă*, *Ştefan Tomsa vodă şi vornicul Ion Moţoc în prinsóre la Leopole*, *Ştefan cel Mare şi hatmanul Arbure* sau cele care au ca scop definirea rolului scriitorului în societate, între care *Adeveratul poet*, *Testamentul poetului*, *Idealul poetului*. Remarcabilă, prin ritmul ei alert, este fabula *Femeĭe înnecatae*, construită pe motivul clasic întîlnit şi la Anton Pann. Mai concentrată este poezia *Bradul*, care diferă întrucîtva de forma consacrată, aici transpărînd prea direct ecoul luptelor personale ale poetului. Majoritatea au un caracter ocazional şi sînt subordonate unui ţel propagandistic, ceea ce se imprimă în tonul lor avîntat, în structura lor, care păstrează urmele erupţiei lirice. Caracteristică pentru acest gen este poezia *La deschiderea reuniunei române de leptură la Cernăuţi*, în care efluviul emotiv capătă forma cea mai spontană, aceea a exclamaţiei : „Salutare ţie, PUMNULE cărunte, /Inimî românî, purî ca izvor ! /Uitî-te cum cerŭ'n cîte-va minute /Împlinesce-acuma învechitu-ţi dor !" [48].

Însă partea cea mai atractivă a revistei o constituie contribuţia din domeniul criticii literare, concretizată în seria de articole reunite sub titlul *Mişcarea literelor în Eşi*, apărută în numerele 12—16, fără a fi încheiată. Articolul trebuia să prezinte o vastă panoramă a mişcării teatrale şi literare din Iaşi, în aceste condiţii, mulţumindu-se numai cu cîteva secvenţe. Referindu-se la natura repertoriului teatral, Hasdeu observă caracterul artificios şi melodramatic al pieselor, reprezentate în aşa mod încît să satisfacă mai degrabă necesităţile materiale ale conducerii teatrului, decît aspiraţiile spirituale ale publicului : „Dramele, aprópe tóte,

[47] [Fără titlu] *ibid.*, an. I, 1862, nr. 5, p. 80.
[48] *La deschiderea reuniunei române de leptură la Cernăuţi*, *ibid.*, p. 76.

au avut un carapter *medicale* : *Orbul*, *Nebuna*, *Idiotul*, *Ghebosul*, *Oftigosul*... cît pe ce era témă să nu se represinte bóla sifiliticâ"[49]. Reflecţiile asupra jocului actorilor par a fi concepute în spiritul ideilor lui Diderot, atît de clar îi e faptul că între interpret şi personaj trebuie să se creeze oarecare distanţă, pentru a se obţine efectul cel mai potrivit. Notînd despre arta interpretativă a lui Pascaly, raţionează : „Jocul seŭ e un *non plus ultra* patetic : se cunóşte cî aptorul simpte rolul seŭ, şi cîte-o-dată îl simte chĭar mai mult decît ar trebui spre a remîné credinços naturel"[50]. Savuroase sînt caracterizările făcute celorlalţi actori, prin sesizarea inadecvării acestora la rolurile încredinţate. Acum iese la iveală adevăratul spirit hasdeian, acel amestec de maliţie şi superioritate, acea jubilare neascunsă în faţa adversarilor deveniţi victime mai înainte de a fi supuşi ironiei sale absolute. Dar să-l lăsăm mai bine pe scriitor să se manifeste în largul său :" D. Bâlînescu e o minune în *jocuri comice naive* ; dar vaĭ ! d-luĭ nicĭ-o-datî nu-şĭ învéţî rolul, ceé ce-l cam încurcă de multe orĭ : şi, pe de asupra, are tristul obiceĭ de a se uĭta necontenit la loje şi la parter, numerînd, pe semne, ca direptor al teatruluĭ, locurile ocupate şi cele deşerte. 2. D. Lupescu e neimitaver în *roluri comice bufone*, dar cîte odatî e bufon peste mesurî, precum a fost, de pildă în Cucoana Chirița, cînd se uita sub códa fraculuĭ unuĭ Némţ şi descoperirile sale le arîta şi publiculuĭ ! 3. D. Galino e fórte bun în *rolurĭ de intrigant nobil*, *de confidinte*, *de doftor dramatic* ; dar pronunţa d-sale nu e românéscî : cam «pute » pentru «póte » 4. D. Gheorghiu are un glas de zimbru ; d-luĭ e de suferit în rolul lui *Ghiftuĭ* în *Doĭ morţĭ viĭ*, de *cartofor muntén* în *Cucona Chirița*... dar nu póte cînta, nu vorbeşte cu o întonare naturale, şi face ré întrebuinţare de tufósele sale sprincene, mişcîndu-le ne'ncentat în jos şi'n sus, încît îţi vine a-ĭ dori o cîlîtorie sprincenatî de pe scenî. 5. D-na Pascaly e sublimî în roluri de *une femme de trente ans* ; dar n'ar trebui s-o împingî dorul de a joca pe domnişóre, ş-apoĭ ar fi bine ca d-eĭ sî vorbéscî ce-va maĭ repejor, ér nu : „duu-cee-saa". 6. D-na Merişésca e unicî în *Cucóna Chirița*, în *Doi morţi*, în *Ramurea* ; dar nu e nicĭ de cum la locul seŭ în rolurĭ dramatice de *mume suferinde* : suferinţa n'are în vecĭ volumul d-neĭ Merişescu. 7. D-na Lupésca e minunatî în rolurĭ de drîguţî ; şi, pentru aceste rolurĭ, nu-ĭ lipseşte nemica. 8. D-şóra Teodorescu e „pré gingaşî, dupre cum s'a rostit foĭletonistul Quis, în cunoştinţa cauzeĭ ; d-eĭ e maĭ pateticî decît d-na Pascaly ; d-eĭ simte cu foc, cu durere, cu entuziasm... dar vorbind, deschide gura, afarî din cale, încît privitorii gîndesc, cî d-eĭ cascî"[51].

Trecînd la evaluarea mişcării literare, Hasdeu formulează unele păreri care şi-au păstrat intactă actualitatea, prin discernămînt şi sagacitate. Anticipîndu-l pe Maiorescu, el îl aşază în fruntea literelor româneşti pe Alecsandri, care, în treacăt fie spus, acceptase colaborarea la această revistă. Aminteşte că în curînd va ieşi de sub tipar a doua ediţie din *Doine şi Lăcrămioare* „...pétra angularî a nemurireĭ d-luĭ Alecsandri, şi care l-ar pîstra în memoria viitórei Românii, chiar sî nu fi scris d-luĭ «Repertorul dramatic ». D. Alecsandri e la noĭ părinte şi cap al poezieĭ năcĭunare, bazate pe studiul aceleĭ poporane ; este ceé ce mitropolitul Dosoftei e în

[49] *Mişcarea literelor în Esĭ*, „Lumina", 1863, nr. 12, p. 93.
[50] *Ibid.*
[51] *Ibid.*, p. 94.

privirea muzeĭ religióse, Beldiman în a epopeéĭ, Conachi în a lireĭ anacreontice, Boliac în a versurilor antice, Bolintineanu în a tablónelor cavalereşti, Donici în a fabulei'' [52]. Cu spiritul său ascuţit, intuieşte carenţele poeziei lui Alecsandri, cauzate de lipsa unei filozofii mai profunde asupra vieţii. Astfel, afirmă că acesta este cel mai mare poet pe care îl au românii, dar nu şi cel mai mare posibil. Poetul cu adevărat mare va fi cel care va ,,. . . creà de acum înainte poezia filosoficî, în care sî se resfrângî nu entuziasmul religios, nu istoria trecutuluĭ, nu superficialitatea amóreĭ etc., ci sublimele profunditĭţĭ ale metafizicеĭ'' [53]. Deşi se gîndea prin aceste cuvinte pe sine, îl prevesteşte uimitor de clar pe Eminescu. De altfel, nu e singurul caz în care ideile lui Hasdeu, ce par zvîrlite la întîmplare, în fuga condeiului, au căpătat nu peste multă vreme o putere de germinaţie neobişnuită. De pildă, în articolul de faţă citează opinia filozofului ,,scotlandez'' Dugald-Stewart, după care ,,poetul, în producerile sale serióse, ţinteşte a înîlţa închipuirea cititoruluĭ maĭ pe sus de lucrurĭ simţite, a-l rîpi din cercul vieţeĭ de tóte zilele : de accé el catî sî se ferésci de ziceri triviali, de vorbe vulgare ; şi de'ntre espresiile limbeĭ sale, carĭ sînt de o potrivă chiare, sî alegî pe acele mai puţin întrebuinţate'' [54], unde oricine poate recunoaşte sursa ideilor lui Titu Maiorescu, din *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*. Multor recomandări din acest articol, cum ar fi acelea că materia poetică vie zace în provincialisme şi arhaisme şi nu în neologisme, că o poezie, pentru a fi reuşită, trebuie încheiată la timp, că în capodoperă trebuie îndeplinite cele trei condiţii : ,,ideî, graiul, efectul'' [55], le lipseşte numai conciziunea şi argumentaţia înceată, pentru a putea fi semnate şi de Titu Maiorescu.

Dintre genurile literare, Hasdeu recunoaşte în articolul amintit, urmînd constatarea lui Bacon, superioritatea dramei. Este ceea ce-l va fi îndemnat să publice în nr. 6 al revistei ,,tragedia istoricâ într'un apt'', *Reposatul Postelnic* [56], construită experimental, cu multe cruzimi de limbaj şi cu multe note factice, însă deosebit de interesantă, în ce priveşte înfiriparea genului la noi, prin explicaţiile teoretice care o preced. Se încearcă mai apoi într-ale prozei, tipărind în numerele 9 şi 10 din ,,Lumina'', nuvela *Duduca Mamuca. Din memoriile unui studinte*, care i-a atras, după cum se ştie, un proces de presă în care a fost implicat şi Titu Maiorescu. De fapt divergenţele dintre cei doi se iviseră ceva mai devreme, în cadrul Colegiului naţional, unde Maiorescu era director, ceea ce va fi stîrnit oarecare invidie profesorului Hasdeu, care era prea conştient de superioritatea înzestrării sale intelectuale. Din partea acestuia, fricţiunile se manifestă pentru prima oară public prin articolul *Prelecţiuni filosofice populare, relative la familie şi educaţiune*, apărut în nr. 10 al revistei. E un prim act de apreciere a iniţiativei viitoarei ,,Junimi'', de consolidare a relaţiilor cu publicul, prin ţinerea de prelegeri, începînd de la 10 februarie 1863, între orele 12 şi 13, duminica, în sala de la Bancă. Hasdeu reproduce anunţul lui Maiorescu, însoţindu-l de un comentariu care se păstrează pe muche

[52] *Ibid.*, p. 100.
[53] *Ibid.*
[54] *Ibid.*, nr. 13—14, p. 6.
[55] *Ibid.*, p. 8.
[56] V. Ov. Papadima. *Cea dintîi piesă de teatru a lui B. P. Hasdeu*, Ed. Acad. 1964, în ,,Studii şi cercetări de istoria artei'', t. 11, 1964, nr. 2.

de cuţit, reţinînd meritele ştiinţifice ale tînărului profesor, însă insinuînd asupra moralităţii acestuia, cu acel gust pentru echivoc, care merge pînă la obscen : ,,Amicul şi colegul nostru D. Maiorescu e unul din aceĭ doĭ-treĭ junĭ Românĭ, carĭ n'aŭ adus din strĭinîtate numaĭ cît un lustru de studiŭ, o ştiinţî jumetîţitî. Noi am avut plîcerea a stà la cîte-va din prelegerile d-sale de istorie universale la facultatea de Litere şi, dacî nu ne-am putut învoi cu tóte ideile tînîruluĭ profesor, încaĭ am remas încîntaţĭ de elocinţa şi limpeditatea de espunere, cu ajutorul cîrora d-luĭ ştie a se furişa, aşa zicînd, în inimile ascultîtorilor. Înzestrat fiind cu unele ataríĭ daruríĭ, D. Maiorescu e chĭar menit a fi profesorul *damelor* ! Eşencele nóstre trebue sî se bucure cu atît maĭ mult, cî pîn-acum ele n'aŭ avut *en propre* decît pe doftoríĭ, carĭ li fîcéŭ nu cursurĭ publice, ci dórî curse private, pe cînd noul lor profesor nu li va aduce decît lumini, învetîndu-le a se feri de orĭce *negurî*. În adever, însîşĭ forţa de atracţie a d-luĭ Maĭorescu, elocinţa séŭ *gura* (puteţi adîugi ,,de aur'' ea în porecla St-luĭ Ioan) e în contrazicere diametralî cu *ne-gura* !'' [57]. Nu e exclus ca şi aceste şicane să fi contribuit la îndîrjirea lui Titu Maiorescu, care e primul semnatar al depeşii ,,Comitetului de Inspecţiune a scólelor din România de dincoace de Milcovu'', emise la 18 aprilie 1863, prin care i se atrăgea atenţia asupra ,,frivolităţilor'' din ultimele numere ale revistei. Hasdeu reproduce depeşea la ,,Tutti frutti'', mirîndu-se că această păcăleală nu i-a fost trimisă de 1 aprilie. Îl uimeşte mai cu seamă neştiinţa lui Maiorescu, care n-a aflat că ,,Teoriile şi tendinţile literare se combatŭ pe aceeaşĭ cale, pe care ele se producŭ. A trecut timpulŭ, cînd papa poruncé lui Galileo a nu crede în mişcarea pămîntului. Nu mai sîntŭ acele zile, cîndŭ se ardéu scrierile şi persóna unuĭ Vanini, ca ,,frivole''. Eu nu sînt nici Galileo, nici Vanini ; dar dd. Maĭorescu, Mîrzesco-Teodori óre sîntŭ eĭ papiĭ ?'' [58]. Atrage atenţia asupra faptului că o revistă la care colaborează scriitori ca Alecsandri, Negruzzi, Papadopol Calimah, Pogor nu poate fi frivolă. În sfîrşit, pentru a face mai picantă argumentaţia sa, reproduce o poezie fără semnătură, publicată chiar în această revistă, a lui V. Alexandrescu (Urechia), preşedintele comitetului blamator, cu intenţia de a se vedea cît de ,,puritani'' sînt cei care îl acuză : ,,O guriţă preţueşte /Cît o viéţî întrégî /Cînd fiinţa ce-ţi e dragî, /Ce te'nnebuneşte /Cu surîse ş'alintare, /Dulce desmerdare, /Ţi-o dă-n delirare'' [59].

Dar cum ,,lumea e aşa cum este'', apărătorii ,,moralei'' nu se lasă intimidaţi de adevăr, mai ales că publicarea nuvelei continuă în acelaşi spirit libertin, aşa încît îi intentează un proces de presă, care are loc la 3 iunie 1863, nu mult după destituirea din învăţămînt, din 10 mai, cum ar reieşi din actele acuzării, sau din 18 mai, după precizarea din ''Apêrarea redactoruluĭ în procesulŭ de presî, intentat «Luminiiŭ» de cître d. procuror al curţii criminale, pentru episodulŭ Emiliĭ, înşirat în romanţulŭ «Duduca Mamuca », pronunţatî în 3 iunie 1863''. ,,Apărarea. .'' ,,... e poate cea mai nostimă *captatio benevolentiae* din istoria oratoriei judiciare româneşti'' [60], potrivit afirmaţiei lui Barbu Lăzăreanu. Cu spiritu-i zefle-

[57] *Prelecţiuni filosofice populare, relative la familie şi educaţiune*, ,,Lumina'', 1863, nr. 10, p. 71.

[58] *Tutti frutti*, *ibid.*, nr. 15, p. 47.

[59] *Ibid.*

[60] Barbu Lăzăreanu, *Umorul lui Hasdeu*, p. 20.

mist, Hasdeu începe prin a calcula pagubele pe care i le-a cauzat „Emilia şi cu mumî-sa”[61], în cazul în care ar fi reuşit să profeseze în învăţămînt pînă la vîrsta medie a unui om (50 ani), ajungînd la concluzia că destituirea l-a privat astfel de 280.000 lei. Urmează dezvinovăţirea propriu-zisă, prin invocarea a numeroase lucrări în care s-ar putea descoperi pasaje licenţioase. Sînt astfel luaţi ca martori ai apărării Solomon cu *Cîntarea cîntărilor*, Aristofan cu teatrul său, Ovidiu, Petroniu, Apuleius, Plaut, Rabelais, Boccaccio, Shakespeare, Goethe, iar din literatura română exemple din „Bondarul”, „Nichipercea”, scrierile lui V. Alexandrescu-Urechia, Alecsandri (*Rusaliile în satul lui Cremene*), Negruzzi (*Cîrlanii*), Bolintineanu (*Manoil*), Eliade (*Domnul Sarsailă, autorul*), Beldiman (*Eteria*) Conachi cu unele poezii erotice. În avalanşa de ironii scăpărătoare, se strecoară şi unele reflecţii mai grave, care ar fi putut da de gîndit celor care îl aduseseră în faţa instanţei. Înaintea acestora, Hasdeu înţelege că imoralitatea unei opere de artă nu ţine de reprezentarea ca atare a viciului, ci de atitudinea pe care o adoptă scriitorul faţă de corupţia societăţii. El face adevărată profesiune de credinţă realistă cînd afirmă răspicat că „un romanist, un poet, un istoric, sîntŭ portretiştii societîţiĭ : vinovaţ-sŭ eĭ óre, zugrăvind-o cum ea este ?” [62]. Cu darul său de a crea încurcături adversarului, chiar prin recurgerea la sofisme, forţează nota în argumentele invocate, susţinînd că, din moment ce instanţa judecă şi publică licenţele înregistrate la procese, ar putea fi şi ea acuzată de imoralitate. „D-vóstre sînteţĭ confraţĭ aĭ meĭ, D-lor !” [63], exclamă el ca într-un dicton atotcomprehensiv, intervenţie care trebuie să fi produs rumoare şi să fi trecut drept o glumă hasdeiană, fără a se desluşi în ea o meditare mai profundă asupra reversibilităţii sorţii. La proces au participat peste 200 de persoane care au simpatizat cu acuzatul şi a căror adeziune poate să fi contribuit întrucîtva la achitare, prin recunoaşterea nevinovăţiei. Dacă reputaţia lui Hasdeu nu a avut decît de cîştigat de pe urma acestui proces, nu e mai puţin adevărat că situaţia lui s-a agravat prin destituirea din învăţămînt şi prin suprimarea „Luminii”, care-şi încetează apariţia o dată cu al 19-lea număr.

---

[61] *Apêrarea redactorului în procesulŭ de presî, intentat „Luminii”*, „Lumina”, 1863, nr. 17, p. 66.

[62] *Ibid.*, p. 71.

[63] *Ibid.*, p. 72.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE ŞI ABATELE PRÉVOST ÎN ROMÂNIA

EUGENIA OPRESCU

Pregătită de generaţiile anterioare cu marile lor personalităţi — Spătarul Milescu, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir şi alţii —, intrarea culturii române în rîndul celor europene se face pe deplin în secolul al XIX-lea.

Contactele de natură politică şi culturală ale Principatelor Române cu ţările străine au fost numeroase de-a lungul secolelor. Istoria spune, de exemplu, că fastul curţii brîncoveneşti avea rafinamente de nuanţă italiană, iar mai tîrziu călătorii străini erau surprinşi să găsească la principii fanarioţi o atît de largă orientare în privinţa literaturii franceze.

După 1800 contactul cu Occidentul devine permanent, pe de o parte prin tinerii tot mai numeroşi care-şi fac studiile în Franţa, Germania, Italia, Elveţia etc., iar pe de alta prin marele număr de francezi, unii exilaţi de revoluţie, care, stabilindu-se în principate, devin profesori, directori de „pensionate", preceptori şi secretari domneşti, cu toţii propagatori însufleţiţi ai culturii ţării lor. L'Abbé Lhommé, profesorul lui Mihai Sturza şi apoi al lui Mihail Kogălniceanu, Fleury, care-l instruieşte pe C. Conachi, Felix Colson şi mai apoi Cuénin şi Vaillant sînt numai cîţiva dintre dascălii care au orientat tinerele spirite, călăuzind paşii lui V. Alecsandri, Ion Ghica, Gr. Alexandrescu, N. Bălcescu.

Un mare număr de traduceri din autorii cei mai diverşi, cu valoare inegală, se răspîndeşte pe tot întinsul ţării. Sînt ani în care se traduce orice şi de oriunde. Principiul selectării nu funcţionează, anihilat fiind de graba excesivă de a asimila perioade întregi de cultură. E o sete de cunoaştere, o nerăbdare de începător care vrea să cuprindă totul, totul părînd inedit, interesant.

În cîteva decenii, literatura română a trebuit să parcurgă experienţa seculară a altor popoare. Cronologiile lente, firești, dispar, măsurarea timpului e convertită, literatura noastră, precum voinicul din poveste, trebuind să crească într-o zi cît altele într-un an.

REV. IST., TEORIE LIT., T. 17, NR. 1, P. 77–89

Se traduc mult Gessner și Florian, care plac prin exaltarea vieții de familie sau prin artificiile galante, Voltaire și Alfieri. Boileau e pe același raft cu Lamartine, Racine cu Byron, Molière cu Goethe și Bossuet.

Acest exercițiu de început a avut o mare influență asupra limbii noastre, contribuind la mlădierea și fortificarea ei. Prin traduceri trebuia să se găsească cît mai repede și cît mai bine echivalentul românesc al unui bogat lexic străin, ceea ce obliga la un efort de înțelegere adîncă a spiritului limbii.

Cercetînd presa românească din prima jumătate a secolului trecut, apare evidentă preocuparea pentru dezvoltarea și răspîndirea literaturii, mai ales între anii 1830 și 1850. Discuțiile din presă privind traduceri, paralele între literaturi, cărți și autori, comentarii despre foloasele sau neajunsurile lecturii dau o imagine destul de grăitoare a acestui peisaj de efervescență literară.

*

Unul dintre primele romane franceze traduse în românește în pragul secolului trecut a fost *Istoria lui Alțidalis și a Zelidiei* [1] de V. Voiture, al cărui traducător necunoscut a colaborat chiar cu o completare, imaginînd un sfîrșit logic și convenabil. Succesul romanului rămas în manuscris n-a trecut de epoca fanariotă, dar are totuși un rol în istoria literară, pentru că deschide drumul traducerilor făcute de Al. Beldiman și de continuatorii săi.

Prin 1815, banul Alecu Beldiman, „prin osteniale și osîrdie", traduce *Istoria cavalierului de Grie și a iubitii sale Manon Lesco*, copiată de Costachi Bors [2]. Traducerea are două părți și începe cu „Înștiințarea alcătuitorului către cetitori" :

„Aice voiu zugrăvi pe un tînăr cu totul orbit ci leapădă toate fericirile sale, și însuși de a sa bună voe să arunce în cele mai cumplite nenorociri, carile cu toate darurile ce alcătuiesc cea mai strălucită vrednicie, priimește prin alegire sa o viață întunecoasă și desfrînată, decît tot folosul norocului și a firii...".

Iancu Nicola traduce în 1827 în mănăstirea Sf. Sava *Pavel și Virginia* [3] — „scrisă în limba franțuzească de I. E. Bernardin Sempieru". Ștefan Sandru o copiază mai tîrziu, menționînd la sfîrșitul manuscrisului : „Eu văzînd frumoasa povestire a aceștii mici cărți, mi-am pus ostenelile mele, cele cu dragoste, întru scrierea ei, scriind-o în vremea cumplitei ciumi, ce stăpînea în Iași la anul 1829". Ștefan Sandru adaugă la sfîrșitul manuscrisului „un stih patrioticesc", un îndemn în versuri pentru propășirea culturii române :

„O, / nenorociți români.../ Științele le-ați părăsit / Și prin ele n-ați sporit / Meșteșuguri feliurite / Ni-s de tot necunoscute.../ Deci dar să ne silim / Ca în toate să sporim/...etc.

Eliade, în proiectul lui de bibliotecă universală [4], în capitolul *Politica* îl include pe Bernardin de Saint-Pierre cu *Armoniile naturei*, ală-

[1] N. N. Condeescu, *Istoria lui Alțidalis și a Zelidiei — unul din primele romane franceze în limba noastră*, București, 1931.

[2] Ion Bianu, *Catalogul manuscriptelor românești*, București, 1907, tom. I, p. 431.

[3] Idem., *ibid.*, p. 100—102.

[4] *Începutu de literatură universală*, în „Curierul de ambe sexe", period. V., 1844—1847, ed. II, 1862, p. 238—249.

turi de Platon (*Republica şi legile*), Aristotel (*Politica*), Cicero (*Republica*), Machiavelli (*Opere*), Locke (*Despre guvernul civil*) etc.

La *Istoria naturală* e proiectată tipărirea *Operelor complete* ale lui Bernardin de Saint-Pierre, iar la capitolul *Romanţuri, Pavel şi Virginia şi Coliba indiană* se alătură romanelor lui Eliodoru (sic), Hamilton, Voltaire, J. J. Rousseau, Chateaubriand, Boccaccio, Manzoni. Abatele Prévost nu intră în sfera atenţiei lui Heliade.

Leon Asachi, arhimandrit al Mitropoliei Iaşului, aduce „pe rumânie" în 1821 *Bordeiul indienesc* sau *ordeiul cel indienesc*, „alcătuit în limba franţeză prin I.V.A. de Sem Pier" şi dedicat Vornicului Mihai Sturza, protector „a bunelor învăţături şi a limbii dacoromâne". „Ştiut iaste — scrie el în prefaţă — că limba care o vorbim s-au urzit din acea latină întru o epochi cu cea italiană, franţeză, spaniolă şi portugheză, care sînt astăzi mai învăţate şi armonioase limbi a Europii".

După părerea lui Leon Asachi, ţările române cunosc un mare avînt cultural. „După cursul celor mai mult de o mie de ani vedem astăzi treziţi pe români, cu multe opinteale sîrguindu-se în toate trei ţeri ca să aducă limba lor la căzuta ei stare, prin care să se lumineze compatrioţii între relighioase şi politiceşti învăţături...". Pentru îmbogăţirea limbii, trebuie să ne adresăm limbii latine. „De la maica limbii noastre a le alcătui după charactirul ei, iar unele cuvinte a le înnoi din cărţile ceale vechi a românilor".

Ca şi Iancu Buznea mai tîrziu, Leon Asachi e pătruns de datoria sa către „soţietate" şi seamănă şi el un grăunte în „ţarina cea puţin lucrată, prefecînd acum pentru români acest bordei".

Din prefaţa „Către cititoriu", în afara ideilor înaintate despre limbă şi rostul ei, despre necesitatea cultivării şi îmbogăţirii acesteia, răzbate şi o mare naivitate din partea traducătorului în ceea ce priveşte înţelegerea conţinutului propriu-zis al operei traduse. Om cu respect faţă de ştiinţă şi carte, Leon Asachi n-a înţeles nimic din „ironia democratică"[5] a *Bordeiului indienesc*.

B. de Saint-Pierre cu o indicibilă ironie execută lumea „savanţilor" şi a „conducătorilor luminaţi" ai Europei care construiesc acel faimos eşafodaj de întrebări (508 asupra vechii „religiuni a braminilor", 3 asupra limbii sanscrite, 5 asupra lumii vechi, 673 asupra originii chihlimbarului vînăt etc.). Pentru a arăta deplina confuzie din capul „înţelepţilor", acest preromantic categoriseşte subtil întrebările, cu maliţie surprinzătoare.

Leon Asachi nu putea concepe ca B. de Saint-Pierre să se fi amuzat făcînd acest calcul de neuitat al „chestiunilor" la care trebuiau să răspundă savanţii. El nu înţelege imensul hohot de rîs ce însoţeşte întrebările, ci e încîntat doar de „cîtă sîrguinţă au învăţaţii în Europa, nu numai de a folosi pe a lor (înţelepciune — *n.n.*), dar şi pe tot neamul omenesc, prin lămurirea cunoştinţelor ce sînt spre fericirea şi îndemînarea noastră şi, dinpotrivă, ea arată în cîtă îmbuimăcire a minţii se află ghintele cele lipsite de sfînta lumina Hristianismosului ce iaste basis a adevăratei înţelepciuni".

[5] G. Călinescu „Jurnalul literar" nr. 3/1948, p. 38 : „*La chaumière indienne* e naraţiune mai scurtă, în care elementul pastoral a fost copleşit de ironia democratică şi de reflecţii filozofice".

Dar adevăratul „basis" (natura) nu este perceput de Leon Asachi, care vede totul sub specia ortodoxismului : „Aşadar, sîrguindu-ne de a lua pildă de la cel întîiu, să plîngem oarba rătăcire a indianilor şi să ne fericim că ne-am născut în sînul sfintei relighii ortodoxe".

Interesantă este însă tehnica acestui traducător, care pune la sfîrşitul cărţii sale un „Vocabulariu. Cuvintelor trase din alte limbi şi întrebuinţate spre mai lămurita înţelegere ideilor in bordeiul Indiei dejghiocate şi din carea unele sînt române, iar altele de multe neamuri priimite".

Din acest vocabular vom desprinde doar cîteva cuvinte spre exemplificarea faptului că Leon Asachi a folosit forme în majoritatea cazurilor rămase şi azi în limbă. Interesantă este mai ales explicarea unora dintre ele : *abstract* „de la abstracţie, cuvînt didacticesc, însemnează şi lucrare a minţei, prin care îndeosebi să cercetează lucrurile ce în faptă sînt unite" ; *agricultură* ; *adio* „obicinuită luare de ziuă bună, ce însemnează rămîi în paza lui Dumnezeu" ; *amant* „liubovnic" ; *ambasador* ; *ambiţie* ; *elefant* ; *enkiklopedie* ; *industrie* ; *canal* ; *caravană* ; *castă* ; *monument* ; *muru* ; *scolastic* ; *pagodă*, *rug*, *hanscrit*, *horizont* etc.

Traducerea, corectă şi sugestivă, rămîne un moment important în istoria cărţii româneşti.

Prima traducere tipărită a romanului *Paul şi Virginia* a fost făcută de Iancu Buznea la Iaşi în 1831 cu titlul *Pavel şi Virginia*, „alcătuită franţuzeşte de Bernardin de la San-Piér cu o notiţie asupra vieţii sale, scrisă de sine însuşi". De format mediu, tipărită în chirilice, cuprinde 224 de pagini, din care 217 romanul propriu-zis şi 7 pagini o completare cu „prenumeranţi" (abonaţii care plăteau anticipat costul cărţii).

Iancu Buznea dedică domnului traducerea sa : „Prea strălucitului şi de mărit neam născutului domn marelui vornic şi cavaler Mihail D. Sturza cu smerită plecăciune să închin această carte". Traducătorul consideră că fiecare „atom moldovano-roman" are o datorie „soţială", iar el caută să îndeplinească o mică parte din a sa, prin ostenelile pe care cu „toată mulţămirea" le jertfeşte „naţiei" şi domnului. Închinăciunea trece pe nesimţite de la datoria patriotică la prezentarea elogioasă a romanului, roman de care patria are nevoie, justificînd în acest fel alegerea sa : „Deci cel ce eu jertfesc este cartea ce astăzi am norocirea a o pune în patrioticele voastre braţe cu titula Pavel şi Virginia, pe care vă rog să o priimiţi nu după firească voastră bunătate, ci după trebuinţa ce are patria de dînsa şi după rîvna cu care am cinstea a v-o afierosi. Pentru scoposul şi stilul ei, eu îndrăsnesc a vă recomendui, că nu este vre un roman plin de basme, sau vre o altă plăzmuire vătămătoare pentru năravurile tinerimei ; ci mai vîrtos poci zice că este cea mai frumoasă descriere ce poate face un muritor asupra unor fii ai naturei, ce trăiesc după simplele ei legi şi se bucură de adevărata fericire, ce unii nebuni nu o pot dobîndii în toată viaţa lor cu atîtea mari cheltuieli şi osteneli.

În sfîrşit cartea este foarte folositoare şi naţia română o poate priimi fără îndoială între cele mai bune cărţi ale ei, precum au priimit-o şi mai toate naţiile luminate ale Europei . . ." .

La sfîrşitul volumului sînt menţionaţi „prea cinstiţii prenumeranţi ce au ajutat la tipărirea aceştii cărţi" : „o persoană mare necunoscută, asemine o persoană necunoscută, altă persoană necunoscută, Arhimandritul Adanasie Iclisiarh, Arhidiaconul Gherasim D. Miclescu, Spătarul

Gheorghie D. Beldiman, Iordache D. Beldiman, Spătarul Vasile Alezandri" şi încă mulţi alţii. Într-un capitol special sînt amintite „Damele ce iubesc înaintarea naţiei româneşti", iar în altul „Domnii profesori ai şcoalei naţionale din Iaşi" : Gh. Asachi, Vasile Fabian, Gh. Săulescu, Gh. Filipescu şi alţii care au „prenumerat".

Traducerea micului boier moldovean, făcută cu migala sub care se simte dragostea pentru literatură, dar şi pentru limba strămoşească, este un model de conştiinciozitate profesională şi de aptitudine. Cartea lui Iancu Buznea a fost reluată şi tipărită, într-o versiune puţin modificată, de N. Iorga în 1911 la Vălenii de Munte. Faptul este semnificativ, pentru că se cinsteşte astfel peste aproape un veac hărnicia şi rolul muncii unui premergător.

Limba, surprinzător de mlădioasă, arată nu numai faptul că experienţa traducerilor dinainte de 1830 fusese rodnică, ci demonstrează şi talentul şi calităţile de literat ale traducătorului.

În ansamblul traducerii, armonioasă, curată, colorată, nu au o mare pondere piedicile inerente (absenţa multor cuvinte din vocabularul român, improprietatea unor termeni etc.).

Traducerea lui Iancu Buznea, comparată cu cea a lui Al. Pelimon (traducere care apare peste 20 de ani), apare ca mult mai modernă. Traducătorul caută cuvintele, le găseşte şi le modelează după chipul limbii, explică prin perifraze sensurile greu de prins, face efortul de a trece de la o limbă aflată sub semnul influenţei greceşti la una capabilă de a servi cultura modernă. *Scoposul* grecesc se îngemănează pe aceeaşi pagină cu *viajorii*, *suvenirurile*, *espresia* şi *circumstanţele* franceze. Formele arhaice — *besearecă*, *altile*, *afaţă* — sînt alăturate neologismelor în căutare de formă : *aleiuri*, *insole*, *eho*. Forma alungită a unui arbore exotic are *chipul săgeţii*, sucul dulce e *zamă zaharîtă*, iar pădurile *megieşesc* izvoarele. *Umanitatea* este la Buznea încă „iubire de omenire" şi, pentru că nu avem un *botanic* român care „să aducă pe rumânie" denumirile fructelor şi arborilor exotici, el, ca nespecialist, îndrăzneşte să inventeze forme frăţeşti cu cele franceze : *bananieri*, *manghieri*.

Faţă de Pelimon, Buznea apare mai dotat cu simţul limbii. „Toujours agitée, mais constante" devine la Pelimon „tot-dauna întărîtată, însă statornică". Buznea, chiar dacă nu e mai aproape de original, evită măcar stîngăciile prin : „totdeauna turburată, dar statornică".

Impresioanante ca număr şi întindere sînt în prima ediţie notele, care, în cele de mai tîrziu, vor dispărea aproape cu desăvîrşire. Fenomenul este absolut explicabil, deoarece peste cîţiva ani multe cuvinte pătrunseseră deja în limbă, multe sensuri se lămuriseră, şi explicaţia frecventă în subsol nu-şi mai avea rostul. Uneori eronate, alteori naive, dar de cele mai multe ori corecte, notele lui Iancu Buznea completează traducerea. Cîteva exemple pot demonstra afirmaţia :

„Colonii se zic un număr de familii trimise spre lăcuinţa unui loc puţin lăcuit. Şi noi românii sîntem colonii româneşti adusă în Dakia de Traian la anul de la Hr. 105" (p. 8).

„Bananei se zice un fel de copaci de Indie, ce aminterea să zice şi zmochinul lui Adam" (p. 14).

„Creoli — copil născut în colonii" (p. 20).

„Agatul — un fel de copaci, precum este la noi molidul, salcîmul şi altele" [6] (p. 47).

Datorită meritoriului efort de a traduce o operă cu atîtea dificultăţi de limbă lui Iancu Buznea i se pot trece cu vederea unele greşeli de necunoaştere exactă a termenilor, precum şi altele, ţinînd de elementaritatea climatului general cultural, de neputinţă de a înţelege „unele fineţi de simţire şi subtilităţi de cugetare" [7].

Formele lexicale naive sau stîngace folosite de Buznea au încîntarea spontaneităţii, a începutului şi inexperienţei, pe cînd la Pelimon, după 20 sau chiar 40 de ani, neologismele oscilante, formele pe jumătate străine sau românizate la întîmplare strică fizionomia traducerii.

La Pelimon succesiunea interminabilă a unor cuvinte ca *inscribţiunea*, *essistenţa*, *catartul*, *pandlicele*, bătrîneţea *nesimţibilă*, *esstremităţile opuse*, *varza din vîrf a palmistrului* (care la Buznea e *rod*), *lucirea olivatră*, *abondenţa*, *fiica infortunată*, *desereditară*, precum şi a unor construcţii ca *junele damicele din insulă investite in alb*, *companioana copilăriei sale*, Dumnezeu care *amploiază pasiunile altora*, mătuşa ce *se remuşca pentru moartea Virginiei*, *deşi au desonorat casa ei* prin *baseţea inclinaţiunilor*, pentru că nu mai au un „finit" nici la ediţia a II-a, duc la „disperaţie".

În *Coliba indiană* tradusă tot de Al. Pelimon şi tipărită în 1850 formele curioase, deşi mai rare, se alătură altora perfect traduse. De exemplu, moderna exprimare *superb edificiu enciclopedic* se învecinează cu altele ca *a conferat cu rabinii evrei*, *dobitoc ferosu*, *patatele coapte în spuză* etc.

Circulaţia acestor traduceri nu a fost prea mare, după cum se poate urmări şi din cataloagele vremii [8]. Unele volume rămîn nevîndute şi cîte 15—20 de ani.

Deoarece în presa literară a vremii nu s-a scris despre B. de Saint Pierre şi Abatele Prévost, prefeţele care însoţesc traducerile din operele lor sînt documente importante, luminînd felul în care au fost judecate. Am văzut cu cîtă căldură recomanda Iancu Buznea romanul *Pavel şi Virginia*, de care considera că „naţia" română are mare trebuinţă.

---

[6] În vocabularele şi dicţionarele vremii (*Vocabularu de vorbe streine în limba română, adică slavone, ungureşti, turceşti, nemţeşti, greceşti* etc. de I. Eliade, Bucureşti, 1847; *Vocabularu romanu de toate vorbele străbune repriimite pînă acum în limba română şi de toate cele ce sînt a se mai primi deacum înainte şi mai ales în ştiinţe*, de I. D. Negulici, Buc., 1848; *Dicţionăraşu românesc de cuvinte tehnice şi altele greu de înţeles* de Paharnicul T. Stamati, ed. II, Iaşi, 1856; *Vocabular purtăreţ rumânesc-franţozesc şi franţozesc-românesc* de S. A. Valien (Vaillant) etc.) întîlnim destul de rar şi forme lexicale folosite de Buznea (*corăbieriu* etc.), dar de cele mai multe ori vocabularul de început al acestui traducător nu e consemnat, fapt datorat în parte şi modului incomplet în care se alcătuiau dicţionarele.

[7] N. Iorga, prefaţă la *Pavel şi Virginia*, Vălenii de Munte, 1911.

[8] a) *Pavel şi Virginia* tipărită în Iaşi este menţionată alături de *Călindarul pe anul acesta în care să cuprind toate faptele muerilor celor rele*, *Tîlc viselor* şi altele în *Catalog pentru cărţile ce se află de vînzare în librăria cea românească din Iaşi a D-lui Dimitrie Nica şi Comp.*, Buc., 1840.

b) De asemenea în *Planul şi catalogul bibliotecei enciclopedice* publicată de I. D. Negulici, 1848, la capitolul *Belle-lettre — scrieri uşoare şi clasice romanţuri*, sînt anunţate volumele *Pavel şi Virginia* şi *Coliba indiană*.

c) *Paul şi Virginia* şi *Coliba indiană cu adaosuri de poezii de Al. Pelimon* figurează şi în *Catalogul general de cărţi româneşti ce se află în librăria lui Gh. Ioanid*, Buc., 1851.

d) În *Catalogul naţional de cărţi româneşti ce află în librăria D. Gh. Hristofor şi Comp.*, Iaşi, 1853, Al. Pelimon e traducător al romanelor *Paul şi Virginia* şi *Coliba indiană*.

Al. Pelimon, în prefaţa ediţiei a II-a din 1870, vorbeşte cu încîntare de calităţile artistice ale romanului, subliniind totodată însuşirile morale ale eroilor. Găseşte că această carte e nu numai o lectură instructivă, ci şi că „ne aminteşte multe lucruri ca şi în iubita noastră ţară : pădurile cu cîntarea paserilor, munţii înalţi cu vîrfurile lor vinete ascunse în nouri, rîurile umbrite de dumbrăvi şi peisajele încîntătoare, precum în plaiurile Oltenii ş-ale Moldovii, şi castitatea care o află cineva în sînul vre unei sărace familii ca la Hangu, sau la picioarele Ceahlăului ; amorul inocent al unor copilaşi tineri şi necorumpţi, precum cei din insula Francei".

Ca de altfel toţi traducătorii, şi Pelimon evidenţiază rolul educativ al romanului : „Cunoaştem prin aceasta obiceiuri de diferiţi populi : cum egoismulu predomină pre cel avut ; cum virtutea înalţă pre cel umilit" . . ., „laboare şi modestie în traiul a două familii . . ., farmec şi suferinţe de amor . . .".

N. Iorga, în prefaţa ediţiei din 1911, consideră acest roman o „fîntînă de întinerire". Mult mai sobră, prezentarea romanului părăseşte tonul exaltat al înaintaşilor, mergînd pe calea explicării fenomenului literar. Ca ucenic al lui Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre a vrut să arate că natura l-a creat pe om bun, iar civilizaţia l-a corupt : „Fericirea celor doi copii, celor doi tineri prieteni şi îndrăgostiţi e opera naturii libere, într-un colţ uitat de lume, iar despărţirea, nenorocirea, morţile, distrugerea sfîntului cuib de pace, al căsuţelor din pădure, fapta civilizaţiei".

La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui următor, romanul *Paul şi Virginia* cunoaşte mai multe traduceri : în B. P.T. nr. 96—97, nedatată exact (probabil prin 1900), apare traducerea lui Dumitru Stăncescu, directorul colecţiei, reluată în aceeaşi formă în 1919 şi 1924, iar la „Librăria Şcoalelor" apar în 1908 în traducerea lui I. Săndulescu cele două cunoscute romane ale lui Bernardin de Saint-Pierre.

D. Stăncescu şi I. Săndulescu folosesc o limbă cultă, bogată, colorată. E drept, uneori se pot întîlni şi termeni improprii (*grămezi de apă*), dar numărul acestora e foarte mic. În general expresia este viguroasă şi sugestivă : „Marea ridicată în sus de vînt era numai spume, parcă ieşea zăpadă din ea. Orizontul arăta toate semnele unei furtuni care ţine mult ; marea parcă se amesteca cu cerul. Se desprindeau neîncetat nori cu forme spăimîntătoare care străbăteau pămîntul cu iuţeala zborului păsărilor, în vreme ce alţii se vedeau nemişcaţi ca nişte stînci mari" [9].

Direcţia colecţiunii „Sfetea", în prefaţa ediţiei din 1908, anunţa că romanul tradus de I. Săndulescu face parte din programul pe care această colecţie şi l-a propus, anume să pună la îndemîna cititorului operele acestui mare scriitor francez în dorinţa de a răspîndi scrierile „sănătoase" şi de a dispensa publicul cititor român de „sumedenie de romane imorale ce se traduc la noi cu duiumul". Mai recent, acest roman a fost tradus şi de Al. Lascarov-Moldovan.

Interesantă este ediţia din 1925 a romanului *Paul şi Virginia*, apărută la Iaşi în limba franceză, în colecţia *Luteţia*. În aceeaşi colecţie mai apăruseră culegeri din scrierile lui Pierre Loti şi Alfred de Vigny. Prefaţa romanului *Paul şi Virginia*, de asemenea în franceză, semnată de N. Şerban, amplă şi documentată, nu pune în evidenţă numai calităţile roman-

[9] *Paul şi Virginia*, trad. D. Stăncescu, B.P.T., 1918, p. 132.

cierului, ci și exagerările sale (credința că și răul e creat de Dumnezeu tot în vederea fericirii oamenilor). B. de Saint-Pierre susținea că, dacă dintr-un timp în altul rîurile se umflă și inundă cîmpurile și pădurile, aceasta nu se întîmplă decît în scopul ca oamenii să se poată plimba cu barca, acolo unde ei înainte nu puteau decît să meargă pe jos.

Coliba indiană e tradusă, în afară de L. Asachi, Al. Pelimon, și de I. Săndulescu (în 1908), de I. Mihălcescu (1908 și ed. II 1920) și de Elefterie Bezdechi (în 1923).

I. Mihălcescu, profesor la Facultatea de teologie din București, își permite simplificări față de original, schimbă sensuri și în general își ia o mare libertate de interpretare, lucru pe care nu și l-au îngăduit alți traducători.

De altfel, din prima pagină a prefeței, semnată de traducător, încrederea cititorului este subminată de afirmația : „...*La 12 ani* (subl. ns.) părăsi casa părintească și patria și plecă cu un unchi al său, căpitan de vapor, în Martinica, unde credea că va găsi *liniștea sufletească* ce căuta, dar ... se întoarse mai nemulțumit".

Manon Lescaut, opera atît de cunoscută a Abatelui Prévost, e mult mai puțin tradusă și răspîndită la noi în secolul al XIX-lea. Prima traducere tipărită apare la București în 1857, *Istoria Manonii Lesko și a Cavalerului de Grio*, făcută de St. Hr. Bîjescu și „tipărită cu a însăși cheltuială"[10]. Scrisă cu alfabet de tranziție, cartea, de format mediu, are 255 de pagini. Pe contrapagina foii de titlu, ca o anticipare a viitoarei formule „toate drepturile rezervate", sînt imprimate cuvintele : „Îmi vor fi necunoscute toate cîte nu vor avea a mea semnătură", sub care, cu cerneală decolorată de vreme, se descifrează semnătura traducătorului.

Traducerea, deși în linii generale bună, cu neologisme deja intrate la acea vreme în limbă, nu se ridică la valoarea aceleia întreprinse de Iancu Buznea. Asociațiile de cuvinte dau uneori forme curioase, cum ar fi acel *gentilom consînge*. În general, cuvintele străine folosite de Bîjescu au forme care s-au păstrat și ulterior : *delir*, *cugetare*, *promptitudine*, *constant*, *edificiu*, *examinat* etc., deși mai întîlnim altele azi eliminate, de exemplu *catene* („lanțuri").

Traducătorul, prin osteneala pe care și-a dat-o „să românească această istorie", după cum mărturisește în prefață, a urmărit un scop „practic", și anume să-l îndrume pe căi drepte pe fiul lui, Costandin.

„Prea iubite fiu Costandine !

„Cel dintîi cuget ce avui cînd mă determinai a sacrifica cu plăcere cîteva ore de repaos pentru traducțiunea acestui uvragiu a fost acela de a-ți dedica ție una din cele mai frumoase producțiuni ale Dekanului Prevo. O descriere atît de morală și virtuasă a satisfăcut în destul pe părintele tău în a ei lectură. Mai tîrziu vei afla și tu într-însa o lecțiune ce poate servi de exemplu pentru orice om a cărui inesperiență, în juneță, îi poate compromite totul, îl poate neferici pentru totdeauna printr-o viață svînturată".

„Iubitul fiu Costandin", la data cînd părintele său îi dedica traducerea, nu avea decît 6 ani, dar după a sa „anfantină" dorință învă-

[10] Tot la București, în 1852, se tipărise *Moartea lui Avel. Poemă în cinci cînturi de la Gessner*, tradusă de un K.K. Bîjescu.

țase să citească (în trei luni), ceea ce îndreptățea „destulă speranță, crezu, pentru un părinte din partea unui fiu în etatea ta". Cînd va veni vremea, această carte va fi un îndreptar fiului, pentru că întîmplările Cavalerului Des Grieux, „descrise cu atîta prudență, coprind într-însele toate acele șanse ce neapărat cată să arrive ori cărui om în prima junețe".

Scopul moralizator este îndestul evidențiat în această originală prefață, pentru a mai stărui asupra lui. La sfîrșitul secolului, în 1896, romanul e tradus de I. S. Sparteli, iar după 1900 de Ludovic Dauș, J. Leonard, Alice Gabrielescu etc.

Urmărirea traducerilor dintr-unul sau mai mulți scriitori — a variațiunilor pe aceeași temă — de-a lungul unui secol evidențiază o cale ascendentă, pe parcursul căreia există, firește, unele piedici, ocolișuri și stagnări, care însă în totalul general nu reprezintă decît riscul minim al oricărui progres. Muzica limbii, atît de sacerdotal slujită de un Buznea, nu va fi scutită la un moment dat de o oarecare caricaturizare sonoră la Pelimon, regăsindu-și apoi timbrul adevărat la Bîjescu și ceilalți. O dată cu apropierea de sfîrșitul secolului, se simte influența dezvoltării tehnicii, dar aceasta nu duce decît la o nuanțare, la o precizare a sensurilor. Limba devine flexibilă, fluidă, plină de vigoare. De fapt, acesta nu mai este meritul traducătorilor, ci al scriitorilor, care prin opera lor contribuiseră la formarea limbii noastre literare.

★

Rădăcinile romanului sentimental al secolului al XVIII-lea (cea mai acuzată formă a preromantismului european) se găsesc în romanul francez și englez.

De mare importanță în istoria genului rămîne corespondența de dragoste, acele celebre scrisori ale Heloïsei și ale lui Abélard scrise în latinește spre anul 1100, tipărite prima dată în 1616, și scrisorile Mariannei Alcoforado [11], călugărița portugheză abandonată de marchizul de Chamilly, scrisori care, prin forța și sinceritatea sentimentului, rămîn pînă azi simbolul desăvîrșitei dăruiri. Prima lor traducere în franceză s-a făcut în 1669, ca în 30 de ani să se ajungă la 40 de ediții. Completat de scrisorile d-nei Ferrand către marchizul de Berteuil, acest triunghi canonizează epistolar clasicele iubiri-pasiune.

Romanul epistolar pasional are în Anglia un rol educativ moral pentru tineret, lucru însă mult mai puțin evident în Franța. „Astfel romanul, acest Benjamin al genurilor literare, e autorizat să figureze printre genurile care contează și se iau în serios" [12]. Unele din romanele lui Defoe tind să moralizeze, să intre în serviciul virtuții. Însuși Prévost vrea să facă din pasionanta lui carte o carte utilă. „On y trouvera peu d'événements qui ne puissent servir à l'instruction des mœurs ; et c'est rendre, à mon avis, un service considérable au public que de l'instruire en l'amusant".

Deci una din cele mai mari descoperiri literare ale secolului este morala sentimentului. Religia și rațiunea nu sînt decît slabi profesori ai virtuții,

[11] Ion Vitner, *Marianna Alcoforado*, în „Viața românească", 1958, nr. 3.

[12] P. van Tieghem, *Les origines et les débuts du roman sentimental jusqu'à l'apparition de Richardson*. Extrait de „Mélanges Drouhet", 1940.

pe cînd sentimentul e singurul şi adevăratul educator. Sensibilitatea e văzută ca un dat cu care sînt înzestrate firile alese, oamenii superiori. Marile pasiuni nasc din durere, dar chiar în aceste dureri există „douceurs infinies". „On trouve dans ces romans les traits caractéristiques du genre qui allait dominer : l'amour en coup de foudre, la possibilité de se passer du mariage, la douceur de pleurer, la rêverie mélancolique dans un paysage désert et sauvage, et à la fin le couvent, refuge des âmes désespérées" [13].

Abatele Prévost este unul dintre întemeietorii romanului pasional în Europa. El analizează în romanele sale sentimente care încă nu erau perfect înţelese de public, sentimente greu de admis, ambigue, ciudate. Prin melancolia căreia îi face loc în proza sa îl vesteşte pe Chateaubriand, iar unii din eroii lui anunţă deja „le mal du siècle".

Prévost legitimează pasiunea în literatură, pentru ca mai tîrziu Bernardin de Saint-Pierre să convertească *cogito*-ul cartezian într-un sens cu totul personal. „Cogito, ergo sum" devine la Bernardin de Saint-Pierre „je sens, donc j'existe" [14]

Pentru el, sentimentul înseamnă echilibrul şi numai eliminînd pasiunea şi raţiunea se poate ajunge la autenticitatea omului natural. Raţiunea, idolul filozofilor, nu reprezintă decît o convenţie contrară naturii, convenţie pe care Bernardin o respinge.

Paul şi Virginia trăiesc într-o izolare paradisiacă, într-un univers mirific, unde totul e armonie şi culoare. Dragostea lor, protejată de duhurile pădurii, face parte din elementele naturii, e o încoronare a ciclului firesc al dezvoltării, ei fiindu-şi destinaţi unul altuia din leagăn. Uneori, ţinîndu-se de mînă, par nişte „copii ai cerului", iubirea metamorfozîndu-i în divinităţi; trăiesc liber şi la întîmplare, învăţînd fericirea de la sfînta maică–firea. Dragostea dintre ei e atît de pură, încît sugerează vegetalul.

„Pavel şi Virginia nu aveau nici ceasornic, nici calendar, nici cărţi de cronologie, de istorie sau de filozofie, ei perioadele vieţii lor le numărau după acele ale naturii. Ceasurile zilei le cunoşteau după umbra copacilor; timpurile anului, după înflorirea ori rodirea lor. Şi, în sfîrşit, anii întregi, după numărul culesului. Dulcele acestei închipuiri da un deosebit gust în conversaţiile lor... Viaţa lor părea a fi una cu aceea a copacilor, a faunilor şi a driadelor. Nu cunoşteau alte epoci istorice decît acelea ale vieţii mamelor lor, nici altă cronologie decît aceea a grădinii lor..." (*Pavel şi Virginia*, trad. Iancu Buznea, p. 43). Acest exotism atît de viguros nu a fost creat de B. Saint-Pierre, ci doar redescoperit, reluat de la capucinii, iezuiţii şi cordelierii secolului al XVIII-lea [15].

Vîrsta de aur a omenirii imaginată de antici a fost aci convertită spaţial de B. de Saint-Pierre în mitul omului natural, liber de prejudecăţi şi constrîngeri. Credinţa în divinitate e insuflată omului de splendorile naturii, iar Dumnezeu nu e cel pedepsitor şi aspru, ci unul blînd şi înţelegător.

Paul şi Virginia, deşi ca existenţe fizice sînt doi, formează de fapt o singură fiinţă spirituală. Unitatea lor sufletească este perfectă.

---

[13] P. van Tieghem, *op. cit.*, p. 11.

[14] Robert Manzi, *L'ideé du bonheure dans la littérature et la pensée française au XVIII-e siècle*, Armand Colin, 1960, p. 315.

[15] Gilbert Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII et au XVIII siècle*, Paris, 1934, p. 427–430.

Se cheamă unul pe altul în viaţă, iar în moarte sînt tot împreună. În acest fel se realizează trecerea spre acea fiinţă biblică asexuată şi senină, care se perpetuează prin sine, reprezentînd concentrarea superioară a infinitului în unitate. Ei sînt nişte subdivinităţi, şi în acelaşi timp deasupra oamenilor prin forţa iubirii lor. O dată însă ce omul se îndepărtează de natură, preţul răscumpărării nu mai poate fi plătit.

Dragostea dintre Manon şi Cavalerul Des Grieux este parcă replica citadină a celeilalte. Ceea ce ilustrează însă amîndouă romanele este ideea dragostei ca fatalitate, ca destin. Aşa cum la greci destinul era semnul distinctiv cu care se năştea fiecare muritor, tot astfel Paul, Virginia, Manon şi Des Grieux au destinul lor — dragostea. Aceasta le domină şi le transformă existenţa, îi mînă pe alte continente, îi face ucigaşi sau îi ucide. De altfel, eroii, conştienţi că acesta este datul lor, nici nu încearcă să-l modifice. Des Grieux îşi defineşte iubirea ca pe o „amarnică lovitură a destinului".

Deşi eroii sînt destinaţi unul altuia, dragostea lor implică un imens şi continuu efort. Demonul din Manon contrazice destinul, femeia alergînd dintr-un loc în altul, căutînd ceea ce nu doreşte neapărat, rîvnind ceea ce nu i se cuvine, revenind însă mereu la iubitul său :„. . . elle aime à sa façon, qui n'est pas la bonne, mais elle aime. Elle se trompe plus qu'elle ne trompe. Elle souffre aussi" [16].

Pe de altă parte, Des Grieux e un erou aproape romantic prin agresivitatea şi torenţialitatea sentimentelor. Sinceritatea lui deplină anunţă într-un fel plăcerea morbidă a eroului de a se expune în public spre a fi văzut de toţi. E un damnat prin dragostea pentru Manon, dar un damnat care se admiră şi se iubeşte. Convins că e admirat pentru tăria dragostei lui, Des Grieux mărturiseşte primului venit nenorocirile lui. E mereu gata de confesiune, gata de suspine pentru iubirea lui „asupra de măsură". Totuşi, Des Grieux este cuceritor prin însăşi această sinceritate, prin forţa cu care-şi suportă destinul, prin puterea de renunţare, prin marea disponibilitate la aventură şi inedit. Des Grieux se umileşte în faţa oamenilor, plînge, imploră pentru dragostea lui. Spre deosebire de Paul şi Virginia, Manon şi Des Grieux nu-şi găsesc echilibrul în natură. Cînd, goniţi de oameni, cei doi îndrăgostiţi se retrag, natura pe care o întîlnesc nu e primitoare, nu e generoasă.

„După două luni de navigaţie, au atins, în sfîrşit, ţărmul dorit. La prima vedere ţinutul nu se arăta de loc plăcut. Cîmpii sterpe, nelocuite, pe care abea creşteau cîteva sălcii şi alţi cîţiva copaci despuiaţi de furtuni" [17].

Manon şi Cavalerul ei sînt în fond nişte inadaptabili la natură. În colibe încă mai păcătoase decît cele care-i adăpostesc pe Manon şi Des Grieux se adăpostiseră îndrăgostiţii din l'Isle de France, dar dimensiunile sufleteşti ale acestor eroi depăşeau cu mult nevoile materiale. Frumosul şi binele îl vedeau în propria lor fiinţă, pe cînd Manon şi Des Grieux au nevoie permanent de concret, de palpabil, pentru a se convinge că trăiesc, că iubesc. Dimpotrivă, la Paul şi Virginia, gestul nu trebuie împiedicat de mobile şi veşminte. Dragostea lor este o subtilă stilizare a „ideii" de dragoste.

---

[16] Michel Epuy, *Les grands romans d'amour*, Baconniere — Bondry, [Suisse] 1942.
[17] Abatele Prévost, *Manon Lescaut*, B.P.T., 1962, trad. Alice Gabrielescu, p. 202.

Deşi, ca mesaj general, înrudirile dintre B. de Saint-Pierre, Abatele Prévost şi scriitorii români sînt puţin numeroase, se pot face totuşi unele apropieri de texte, se pot identifica unele motive.

„Trebuie însă ca aceste analogii să fie destul de precise în formă, sau destul de profunde în ceea ce priveşte ideea exprimată, pentru a nu fi atribuite întîmplării" [18].

O apropiere parţială între romanul *Paul* şi *Virginia* şi *Cezara* lui Eminescu se poate face, deşi în acest scop o demonstraţie paralelă pe text e greu de susţinut.

Povestirea lui Eminescu *Cezara* poate fi socotită o creaţie de factură cu totul romantică. Personajele cu învolburarea lor pasională, desfăşurarea evenimentelor precipitată şi de neaşteptat, dragostea văzută ca supremă manifestare de vitalitate şi încă mulţi alţi factori justifică această afirmaţie.

Pe de altă parte, Eminescu a folosit pentru povestirea sa acelaşi cadru mirific ca şi B. de Saint-Pierre pentru romanul *Paul şi Virginia.*

Dar acesta nu este un simplu decor, „un loc frumos", care să sporească emoţia întîlnirilor de dragoste; cadrul, şi la B. de Saint-Pierre, şi la Eminescu, face parte din însăşi acţiunea povestirii, are rolul lui bine determinat alături de eroi, într-o măsură cadrul însuşi este personaj. În romanul *Paul şi Virginia*, vegetaţia înseamnă mijlocul de comunicare între tineri; insula, oceanul şi cerul nu erau o insulă, un ocean şi un cer oarecare, ci unul anume, formînd o imensă cutie de rezonanţă pentru bătăile inimii celor doi îndrăgostiţi. În *Cezara*, sentimentul general este acelaşi. Alegînd din această creaţie eminesciană influenţele schopenhaueriene, tezele antiroussoiste, cele de lectură romantică etc., toate atît de deplin topite în esenţa personalităţii lui Eminescu, mai rămîne posibilitatea apropierii parţiale între B. de Saint-Pierre şi poetul român. Desigur, nu poate fi vorba de nişte influenţe directe, ci mai degrabă de desenul unei atmosfere, de semnificaţia generală care se desprinde din aceste două creaţii. Eliminînd schema romantică pe care e construită naraţiunea, rămîne un singur miez, o singură idee, devenită incandescentă prin demonstraţie, şi anume atotputernicia iubirii, universalitatea, raţiunea ei în existenţă, idee demonstrată şi de viaţa şi moartea celor doi eroi ai lui Bernardin. Dragostea vegetală a celor doi copii din *Paul şi Virginia* în *Cezara* s-a maturizat, a devenit dragoste agresivă, vulcanică, mistuitoare, înfrîngînd legile sociale şi supunînd întîmplarea. Ceea ce la Paul şi Virginia era destinul a doi indivizi, la Cezara şi Ieronim devine destinul speciei, căruia nu i se pot sustrage. Aceştia sînt la altă vîrstă, au devenit mai încăpăţînaţi şi mai vii, mai instinctuali. Paul şi Virginia sînt proiecţia iubirii pe cer, Ieronim şi Cezara sînt tăiaţi într-o stîncă, aici, pe pămînt. Şi totul se petrece ca şi în Isle de France, în nemărginita frumuseţe a naturii care interesează nu ca determinare geografică, ci ca ambianţă spirituală.

„De jur împrejur stau stîncile urieşeşti de granit ca nişte păzitori negri, pe cînd valea insulei, adîncă şi desigur sub oglinda mării, e acoperită de snopuri de flori, de viţe sălbatice, de ierburi nalte şi mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată. Şi deasupra păturei afînate de lume vegetală se mişcă o lume întreagă de animale" [19].

[18] P. van Tieghem, *Literatura comparată*, E.L.U., 1966, p. 119.
[19] M. Eminescu, *Proză literară* E.P.L., 1964, p. 78.

Există însă în naraţiunea eminesciană o apropiere mai frăţească de eroii lui Bernardin. E vorba de Adam şi Eva, ciopliţi pe peretele peşterii de Euthanasius.

„Am încercat a prinde în aceste forme inocenţa primitivă... Nici unul din ei nu ştie ce-nseamnă iubirea . . . ei se iubesc fără s-o ştie . . . formele sînt virgine şi necoapte . . . în espresia feţei am pus duioşie şi nu pasiune, este un ideal liniştit şi candid între doi oameni ce n-au conştiinţa frumuseţii, nici a goliciunii lor" (p. 79).

Apropieri între ideile, sentimentele, motivele prozei lui B. de Saint-Pierre şi a Abatelui Prévost şi autori români se pot face, dar incluzîndu-se un mare coeficient de speculaţie. Procedeul vagabondării în natură, ideea că omul este esenţialmente bun şi numai societatea îl falsifică, egalitatea tuturor oamenilor, melancolia dezamăgirilor, tablouri ale unor ţărmuri exotice etc. sînt fapte literare ce migrează de la un autor la altul, dar nu se poate spune cu siguranţă cît datorează fiecare Abatelui Prévost, lui B. de Saint-Pierre, lui Rousseau sau romanticilor. Totuşi, Abatele Prévost şi B. de Saint-Pierre au avut o influenţă asupra publicului românesc, în lărgirea orizontului şi în formarea gustului său. Opera lor a fost mai ales receptată ca îndrumător moral-educativ, aşa cum reiese din prefeţele ce însoţesc traducerile.

Literatura străină mai recentă a trecut graniţele ţării noastre în valuri enorme. Romantismul cu avîntul lui novator era mai aproape de necesităţile poporului şi de aceea audienţa sa în rîndurile publicului românesc a fost mai largă. Literatura anterioară a fost asimilată în grabă, reţinută numai în parte şi în concordanţă cu nevoile zilei.

CENTENARUL NAȘTERII LUI MAXIM GORKI

GORKI ȘI LITERATURA SECOLULUI XX

MIHAI NOVICOV

Centenarul naşterii lui Gorki ! Aniversarea emoţionează. De îndată revin în memorie cuvintele de nobilă admiraţie ale lui Mihail Sadoveanu : „În acea vreme a tinereţii mele intrase cu mare vîlvă în literatura europeană Maxim Gorki. Opera lui a fost tradusă în toate limbile. La începutul veacului nou au apărut şi la noi traduceri numeroase în ziare şi reviste. Lumea din afara graniţelor Rusiei putea cunoaşte mai bine prin Gorki sufletul acela neliniştit al poporului rus, chinuit de sensul vieţii ; putea să presimtă în eroii lui Gorki frămîntarea oceanului uman de la graniţa Europei pînă sub Cercul Polar şi în fundul Siberiei, frămîntarea de valuri nebiruite, care trebuiau să rupă zăgazurile" [1]. De la „începutul" veacului la care se referă Sadoveanu, a cărui tinereţe a coincis cu tinereţea scriitorului, au trecut aproape şaptezeci de ani. Am lăsat în urmă „mijlocul veacului" celebrat de Lugovskoi, ne apropiem vertiginos de anul 1975, după care, o dată cu consumarea primelor trei sferturi, va începe bătrîneţea recunoscută. Tot mai mulţi oameni aşteaptă cu înfrigurare anul 2 000. În ce măsură opera lui Gorki urmează destinul veacului sau îşi păstrează nealterată prospeţimea ? Iată o întrebare pe deplin îndreptăţită tocmai pentru că, după cum atît de bine a intuit-o Sadoveanu, puţini scriitori s-au identificat cu veacul lor atît de deplin ca Maxim Gorki. Pe de altă parte, tot Sadoveanu ne atrage atenţia asupra caracterului eminamente rusesc al operei gorkiene. E, de bună seamă, încă o coordonată ce nu poate fi trecută cu vederea. Doar şi vestitul poet Aleksandr Blok spunea că nu există în Rusia un scriitor mai rus decît Gorki [2]. Însă Rusia secolului al XX-lea s-a ridicat —

[1] Mihail Sadoveanu, *Importanţa mondială a literaturii clasice ruse şi a literaturii sovietice*, în *Mărturisiri*, Bucureşti, 1960, p. 415—416.

[2] E de bună seamă o coincidenţă mai mult sau mai puţin întîmplătoare, dar şi semnificativă, că şi poetul simbolist român Ştefan Petică susţinea că „de aceea e mare Gorki şi de aceea arta sa e artă adevărată şi puternică şi frumoasă", pentru că „el a înţeles poporul şi a găsit forma nimerită şi modernă pentru a exprima ce a priceput". Petică vedea în „cunoaşterea poporului" — „marea şi greaua condiţie ce se cere tuturor artiştilor mari" (*Arta naţională* în „România ilustrată", 1901, III, IV, VI, VII, IX ; cf. Noe Smirnov *Teatrul lui Ştefan Petică*, prezentul volum, p. 39).

prin împlinirea victorioasă a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie — în creasta istoriei umane. Ca o conștiință a acestei Rusii înnoite și înnoitoare, Gorki a fost proclamat de către contemporani unul din spiritele cele mai reprezentative ale epocii. Epoca durează iar o dată cu ea și chemarea pătimașă din *Cîntecul șoimului* :

„Slavă, o slavă celor viteji!
„A lor nebunie e-a vieții rațiune!

„În crîncenă luptă cu dușmani puternici, jertfitu-ți-ai viața, o, mîndrule Șoim! Dar vremea veni-va cînd beznele vieții vor fi sfîșiate; scîntei scăpăra-vor din sîngele tău! Și-n dîrzele inimi atunci s-o aprinde o sete adîncă de libertate și de lumină.

„Răpus ești sărmane! Dar vei rămîne pururea pildă celor viteji, mîndra chemare spre libertate și spre lumină.

„Slavă, o, slavă celor viteji!" [3]

Cu cincizeci de ani în urmă, cînd autorul *Mamei* împlinea, în 1918, 50 de ani, Romain Rolland, felicitîndu-l, scria între altele :

„Dumneata te-ai născut în declinul iernii, la marginea primăverii ce se naște, în perioada de apropiere a echinoxului. Această coincidență simbolizează viața dumitale, legată de prăbușirea lumii vechi și nașterea — printre furtuni — a unei lumi noi.

Dumneata ai fost ca un arc înalt ce leagă două lumi, cea trecută și cea viitoare, după cum tot Dumneata legi Rusia de Apus. Salut arcul! El domină drumul. Și acei ce vor veni în urma noastră, încă mult timp îl vor contempla" [4].

Luîndu-se ca punct de plecare această apreciere profetică, poate fi elaborată o viziune completă asupra operei lui Gorki. Sînt posibile însă și alte abordări. Doar același Romain Rolland l-a numit pe Panait Istrati un „Gorki al Balcanilor", avînd în vedere, de bună seamă, în acest context, o altă latură a creației marelui scriitor rus. Aceeași cu aproximație cu cea presupusă de G. Călinescu atunci cînd îl numește pe Vissarion „un scriitor țăran luîndu-și ca model pe Maxim Gorki" [5], sau cînd notează despre unele personaje ale lui Carol Ardeleanu că „au gesturi de nobleță neverosimilă, ce amintesc eroii lui Gorki"[6]. Dar tot G. Călinescu îl apropie de Gorki și pe tînărul și năpăstuitul scriitor Aurel Cornea, bizuindu-se pe alte criterii, am zice biografice : „Din *Memoriile unei derbedeu* aflăm că lucrase în fabrici de metalurgie și tăbăcărie și îndurase mizerii crunte. Fusese și actor ambulant și în ultima vreme căuta angajamente facile spre a nu-și risipi plămînul. Ar fi fost deci un fel de Maxim Gorki al nostru, dacă Parca l-ar fi lăsat să depene un fir mai lung" [7]. În sfîrșit se pare că tot această coordonată a moștenirii lui Gorki o are în vedere și Eugen Barbu cînd mărturisește în *Jurnal* că n-ar vrea să semene cu Gorki, deși „el m-a hrănit" [8]. Dar am putea construi și un alt portret al lui Gorki, substanțial-

---

[3] Traducere de Anda Boldur, în M. Gorki, *Opere* în treizeci de volume, vol. I., București 1954, p. 547.

[4] *Perepiska A. M. Gorkovo s zarubejnîmi literatorami*, Moscova, 1960, p. 333.

[5] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941, p. 644.

[6] Idem, *ibid.*, p. 690.

[7] Idem, *ibid.*, p. 704.

[8] Eugen Barbu, *Jurnal*, București, 1966, p. 304.

mente diferit, dacă ne-am întemeia pe aprecierile lui Ibrăileanu. Criticul „*Vieții Românești*" îl definea pe Gorki încadrîndu-l în aceeași familie de spirite cu Lev Tolstoi și Dostoievski, dar și confruntîndu-l cu marii săi predecesori. Pe aceștia — Tolstoi și Dostoievski — care „plini de amintirea pescarilor de pe malurile Ghenizaretului și a umililor lor urmași. . . cereau conștiinței celor săraci și neștiutori punctul inițial al regenerării morale a Europei cultivate", Ibrăileanu și considera ca pe niște reprezentanți ai „romantismului evanghelic". Gorki însă e un realist. „El este — după Ibrăileanu — realistul curentului evanghelic literar rusesc. În deosebire de Tolstoi care a văzut pe cei mici și neștiutori de la distanță, în deosebire de Dostoievski care i-a văzut de aproape în „casa morților", dar care n-a fost din clasa lor — Gorki a făcut parte dintre cei pe care i-a zugrăvit așa cum sînt, fără să-i idealizeze. Pentru înaintașii săi, obosiți și dezgustați de falsitatea și pervertirea morală a civilizației, clasa obijduită și ignorantă era un refugiu. Pentru Gorki, clasa vagabonzilor era mediul normal, de aici realismul său ... Dar sufletul acestui realist avea același caracter profund moral ca și al predecesorilor săi și de aici caracterul evanghelic al realismului său" [9].

Despre viața și opera lui Maxim Gorki există, mai ales în patria scriitorului, o literatură imensă. Iar dacă astăzi literatura aceasta critică, dincolo de explicabile deosebiri de nuanță, impresionează prin consensul cu care Gorki este înfățișat ca un părinte al literaturii proletare, care a contribuit hotărîtor la fundamentarea realismului ei socialist, aprecierile de la începutul secolului, care însoțeau ascensiunea lui Gorki, au fost mult mai divergente. Primele lui povestiri, cu lumea lor de vagabonzi și declasați au surprins și au șocat pe mulți. După cum reiese dintr-un articol al lui Varovski [10], critica consacrată din revistele oficiale sau oficioase s-a prefăcut mult timp a nu recunoaște însemnătatea noului scriitor de prima mînă care irupsese atît de vijelios în viața literară. Cînd însă tăcerea devenise în mod evident de prost gust, sus-numita critică s-a descărcat într-un torent de predici condescendente, bazate pe perceptele unei morale ambigue, pe jumătate creștină, pe jumătate liberală. Acuzația principală era că Gorki îi idealizează pe vagabonzi opunîndu-i oamenilor „morali", chiar subliniindu-le superioritatea. Totodată, aproprierile de filozofia lui Nietzsche s-au făcut de pe poziții foarte diferite. Dacă Lunacearski vedea în tonul crunt și implacabil al rechizitoriilor gorkiene latura cea mai contemporană și cea mai rezistentă a operei sale și-i reproșa o anumită deviere de la această linie în *Azilul de noapte* [11], critica liberală, dimpo-

[9] Din studiul apărut în „Viața Românească", nr. 1 din 1920, p. 76 și urm. Se citează după: G. Ibrăileanu, *Studii literare*, București, 1957, p. 331—333.

[10] Scris în 1902 dar publicat pentru prima dată în 1929, deci la cîțiva ani după moartea criticului. Vezi V.V. Vorovski, *Literaturno-kriticeskie stati*, Moscova, 1956, p. 440.

[11] În recenzia la piesa *Vilegiaturiștii*, apărută inițial în revista „Pravda" (aprilie 1905), dar reprodusă apoi în culegerile *Ecourile vieții* (1906) și *Eseuri critice* (1925), după ce notează cu subliniată aprobare că „atitudinea de cruntă disprețuire a reziduurilor vîscoase și zdrențuite", care se precipită ca urmare a procesului radical de transformare a societății, îi este caracteristică „lui Gorki în general", Lunacearski explică de ce după părerea lui piesa *Azilul de noapte* este artistic superioară piesei *Micii burghezi*, dar are din punct de vedere social-psihologic un conținut mai sărac. Criticul îi reproșa lui Gorki mai ales simpatia pentru Luca (deși încă în ediția din 1906 adăuga într-o notă: „nu garantăm că n-am greșit. Avem temeiuri să credem că Gorki de la început a avut o atitudine negativă față de Luca al său"), iar în *Vilegiaturiștii* vedea o confirmare a desprinderii scriitorului de orice șovăială de esență umanitarist-mic-burgheză. „Nu este doar o

trivă, se dovedea a fi cu totul contrariată de intransigența cîteodată brutală a opțiunilor lui Gorki. E cît se poate de semnificativ că „numitul Leațki" (criticul principal al „solidei" reviste liberale „Vestnik Evropî", acela cu care polemizează Vorovski) se arată a fi scandalizat pînă și de chemările din *Cîntecul șoimului*, văzînd în slăvirea „nebuniei celor viteji" un fel de atentat la sacrosanctele și nemuritoarele cuceriri ale umanismului. E interesant însă că în timp ce liberalii se înverșunau împotriva radicalismului lui Gorki, criticii narodnici, din contră, îl învinuiau de concesivitate față de spiritul mic-burghez. K. Ciukovski ajunsese chiar să declare că „Gorki e un mic-burghez din cap pînă-n picioare", în timp ce un alt adept al lui Mihailovski exclama satisfăcut: „Gorki continuă să-i acuze pe unii de spirit mic-burghez; aceștia îl acuză pe el. . ." [12]. Demonstrînd caducitatea unor asemenea interpretări, Plehanov, la rîndul său, îi reproșa lui Gorki postura de predicator din *Spovedania*, postură incompatibilă cu atitudinea artistică față de viață, în schimb dădea o înaltă apreciere piesei *Dușmanii*, în primul rînd pentru iscusința cu care Gorki a reușit să încorporeze în personaje trăsăturile specifice noi ale psihologiei muncitorești. Dintre criticii marxiști cel mai mult s-a ocupat de creația lui Gorki V. V. Vorovschi, supunînd-o unei analize exigente (după cum se știe, Vorovski a menționat chiar slăbiciunile artistice ale romanului *Mama*) dar apărînd-o cu fermitate și competență împotriva interpretărilor maligne sau insinuante, bazate pe identificarea autorului cu personajele sale. Dacă spiritele anarahice erau dispuse să extragă din povestirile referitoare la soarta și comportarea celor aparținînd „drojdiei societății" doar un fel de „cult al golănismului", Vorovski a descifrat în gesturile sublime ale celor ostracizați și un fel de mesaj protestatar cu rezonanțe revoluționare „El (Gorki — M. N.), scria criticul, a constatat că doar în mediul, disprețuit de toți, al mizerabililor pot fi întîlnite, alături de vicii și crime, și trăsăturile morale de preț, pe care în zadar le-ați căuta în așa-numita societate cultă, căreia îi stau la dispoziție bogăția, știința, instituțiile educative și chiar poliția" [13]. Într-un alt articol, sensul creației timpurii a lui Gorki este „condensat" în termeni deosebit de elocvenți: „Se vede că nu e în regulă cîte ceva chiar în societate dacă diamantele moralității sale trebuie căutate în gropi insalubre sau grămezi de gunoaie" [14].

Totuși, larma stîrnită de debutul lui Gorki s-a potolit relativ repede. De altfel și scriitorul însuși părăsise, „în mare", tematica din tinerețe [15]. Atenția îi este atrasă acum, după cum o observă într-un loc și G. Căli-

---

dramă a diferențierii sociale a intelectualității — susține Lunacearski —, ci și despărțirea definitivă a lui Gorki de intelectualitate" (A. V. Lunacearski, *Sobronie socinenii v vosmi tomah*, vol. II, Moscova, 1964, p. 7 și urm).

[12] G. V. Plehanov, *Predislovie k tretiemu izdaniu sbornika „za dvațat liet"*, în culegerea *Literatura i estetika*, vol. I., Moscova, 1958, p. 127 și urm.

[13] V. V. Vorovski, *op. cit.*, p. 258.

[14] Idem, *ibid.*, p. 66.

[15] Spunem „în mare", pentru că definitiv Gorki n-a părăsit-o niciodată. Dealtfel, lui Gorki îi este caracteristică un fel de evoluție în spirală, care presupune revenirea continuă, dar mereu într-o viziune nouă, mai amplă, asupra temelor anterioare. S-ar părea, de pildă, că prin sinteza din *Azilul de noapte* tema „viețiide la fund" a fost epuizată; totuși Gorki revine asupra ei în trilogia autobiografică. Mai mult — suita de reportaje *Prin Uniunea Sovietică*, scrise în urma unei călătorii întreprinse după reîntoarcerea în patrie, în 1928, se încheie cu cel intitulat *Solovki*, unde, de fapt, se relatează despre întîlnirea scriitorului cu descendenții eroilor săi de altădată.

nescu [16], de situațiile caracteristice evoluției claselor fundamentale ale societății. Schimbarea de temă conduce și la o anumită adecvare a stilului. Dacă în dramaturgie, abordînd contradicțiile, conflictele și problemele vieții dintr-un punct de vedere estetic esențialmente nou, Gorki se afirmă totuși ca un elev și un continuator al lui Cehov, în proză povestirile de mai mare întindere și romanele îl apropie întrucîtva de modelele clasice : de Lev Tolstoi și Dostoievski în primul rînd, dar și de Garșin, Uspenski, Leskov. Se evidențiază mai pregnant și ceea ce „a învățat" tînărul scriitor de la realiștii francezi pe care, după propria-i mărturisire, îi admira. Stilul — expresia, construcția frazei, cu numeroasele suspensii, aglomerări de epitete, cu variate procedee de „încordare" din interior a propozițiilor — continuă să aibă, inevitabil, un „ce" specific gorkian, însă narațiunea se organizează de acum înainte într-un mod mai proporționat și mai simetric ; scriitorul e preocupat vizibil de reliefarea acelor episoade care au, în economia generală a lucrării, o pondere mai mare în susținerea ideii ce trebuie să reiasă din ansamblul relațiilor dintre tipuri [17]. Criticii din tabăra inamică s-au grăbit să interpreteze această „potolire" aparentă a zbuciumului gorkian ca un semn al „epuizării" talentului său. Iar ca o ironie a destinului, cu decenii mai tîrziu, nu puțini dintre admiratori s-au bizuit pe aceeași epică de dimensiune ca să ni-l prezinte pe Gorki în postura unui fel de cronicar al vremii sale. Într-una din cele mai cunoscute monografii închinate scriitorului, de cîteva ori reeditată [18], expunerea începe chiar cu afirmația că profilul marelui scriitor ar fi fost determinat pe de o parte de „epoca luptei eroice a clasei muncitoare pentru libertate, epoca revoluției proletare și a victoriei socialismului", iar pe de alta, de „tradițiile glorioase ale literaturii clasice ruse", ceea ce, evident, e foarte exact, dar ne oferă totuși foarte puține date pentru înțelegerea în substanță a operei gorkiene. Nu e exclus ca tocmai asemenea interpretări, cu evidențierea unilaterală a problematicii sociale, atît de masivă la Gorki dar care totuși nu-l poate explica pe scriitor, să fi provocat, ca o reacție la limită, și aprecierile polare implicînd contestarea valorii artistice a creației lui Gorki ; într-o sinteză apărută în Franța, și care se vrea obiectivă, se afirmă chiar că *Mama* e o operă mediocră, iar ultimele romane — *Întreprinderile Artamanov* și *Viața lui Klim Samghin* —, deși superioare celor anterioare, nu sînt în ansamblu „decît eșecuri mai mult sau mai puțin onorabile" [19].

Gorki este, incontestabil, un scriitor-profet și un militant, un umanist răscolit de pasiuni și idealuri, un om legat prin mii de fire de viață, prin chiar biografia sa atît de singulară în istoria literaturii. El este în același timp, dintr-un anumit punct de vedere, în pofida repetatelor

[16] George Călinescu, *Scriitori străini*, București, 1967. În studiul închinat lui Cehov marele nostru critic, în legătură cu atenția pe care literatura europeană o acorda în general burgheziei spre sfîrșitul sec. al XIX-lea (Flaubert, Maupassant ș.a.), adăuga : „cele două capete ale clasei sînt prezentate și în literatura rusă, bineînțeles cu specificul local. Cehov s-a ocupat puțin de marea burghezie industrială, care a interesat pe Maxim Gorki. . ." (p. 590—591).

[17] Cu toate particularitățile deosebitoare e vorba, în linii mari, de aceeași formulă pe care o definise încă Belinski, relevînd superioritatea operelor literare în care ideea e afirmată prin „corelația dintre diferite tipuri" (*Opere alese*, București, 1949, p. 264).

[18] A. Miasnikov, *M. Gorki*, Moscova, 1953.

[19] *Histoire des littératures*, II, Encyclopédie de la Pléiade, literatures occidentales, Paris, 1956, p. 1522.

profesiuni de credință romantice, un realist în sensul obișnuit al cuvîntului, despre care s-ar putea spune fără nici o rezervă ceea ce Caragiale a spus despre el însuși : că a scris din viață și pentru viață. Metoda fundamentală a lui Gorki este aceea a pătrunderii cît mai adînci în viață, pentru ca apoi — prin extrageri și selecțiuni — realitatea inspiratoare să poată fi reconstituită într-un mod cît mai „pilduitor" posibil. Adversar înverșunat al literaturii lipsite de finalitate, Gorki a scris întotdeauna pentru a-și propăvădui ideile, și dată fiind consonanța ideilor sale cu tendințele cele mai înaintate ale epocii, ela intrat și în istoria societății, și în istoria literaturii ca un scriitor progresist prin excelență, iar apoi ca un părinte recunoscut al creației artistice cu conținut socialist. Dar prestigiul de care se bucură Gorki din acest punct de vedere e atît de copleșitor, încît uneori (în unele interpretări) lasă în umbră pe scriitorul-artist, care a contribuit de asemenea într-o măsură poate neevaluată încă pînă la capăt, la dezvoltarea ascendentă a culturii umane. Cuvintele lui Lenin, reproduse de Gorki însuși, despre romanul *Mama* — „...o carte necesară ; mulți muncitori au luat parte la mișcarea revoluționară în chip spontan, inconștient, așa că acum lectura „Mamei" le va fi de mare folos" [20] —, preluate și amplificate de atîți comentatori, au generat în chip ciudat o viziune dezavantajoasă asupra operei gorkiene în măsura în care criteriul folosit de Lenin într-o anume împrejurare și pentru reliefarea însemnătății unei anume opere a fost transformat în criteriu principal, dacă nu unic, de apreciere a întregii opere gorkiene. În 1910, cerînd lui Gorki asentimentul pentru traducerea *Mamei*, socialiștii români Otoiu Călin și I. Grozea își exprimau convingerea că acest roman „în afara înaltelor lui calități artistice, posedă și o forță propagandistică, fără egal în întreaga literatură socialistă universală" [21]. Că opera lui Gorki excela ca purtătoare a unei asemenea forțe e un lucru îndeobște cunoscut, iar dovada o putem găsi, printre altele, în faptul că, în anii 1918—1924, presa noastră socialistă recurgea adesea la retipăriri de fragmente din Gorki, în scopuri propagandistice. Că niște activiști ai mișcării muncitorești apreciau în opera lui Gorki în primul rînd această latură a ei este, de asemenea, un lucru cît se poate de firesc. Dar pornindu-se de aici e greu de elaborat și o apreciere critică a operei lui Gorki, mai ales dacă e vorba a i se căuta locul în literatura secolului al XX-lea. Iar dacă e așa, atunci, recurgînd la terminologia maiakovskiană, s-ar putea susține că centenarul nașterii lui Gorki se constituie în fața criticilor marxiști din întreaga lume și ca o „comandă socială" : de a descifra în ce constă aportul lui Gorki la afirmarea și dezvoltarea tendințelor noi, care încep să domine literatura încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Perfect conștienți că o atare temă depășește și posibilitățile noastre, dar și limitele unui articol de revistă, ne propunem să schițăm în acest sens doar cîteva sugestii.

După cum s-a văzut, numele lui Gorki e legat în primul rînd de o anumită tipologie, de relevarea aspectelor caracteristice din viața unui anumit mediu uman — lumea celor ostracizați, sau cum o numea Gorki — „drojdia societății". Dar e evident în același timp că din punct de vedere

[20] *Opere* în 30 volume, vol. XVII, București, 1960, p. 10
[21] *Perepiska A. M. Gorkovo s zarubejnîni literatorami*, p. 297.

pur faptic, Gorki a descoperit puține lucruri noi. Despre cei certați cu morala oficială au scris doar și Petronius și, mult mai tîrziu, François Villon nemaivorbind de romanele picarești, unde straturile mobile ale societății formează un fel de plasmă naturală în care evoluează personajele. De altfel și în nuvelele lui Boccaccio reprezentanții acestor straturi sînt apariții destul de frecvente. Dar, de bună seamă, asemenea evocări se elimină de la sine din șirul termenilor posibili de comparație, în măsura în care aici, și indivizii ostracizați, și anturajul lor interesează mai ales prin caracterul excepțional și prin pitorescul culorilor folosite în ansamblul tablourilor. Din același motiv avem dreptul să nu-i luăm în considerație nici pe vagabonzii literaturii romantice, ilustrînd nu atît niște fenomene sociale, cît ideile estetice ale autorilor. Citînd afirmația scriitoarei George Sand (în romanul *Consuela*) că „e preferabil să fii artist sau vagabond decît latifundiar sau țăran", esteticianul sovietic Vanslov vede pe drept cuvînt în antiteza astfel definită una din pozițiile definitorii ale romantismului: „Primul (artistul — M.N.) exercită o *profesiune liberă*, celălalt e *liber de orice profesie*. Dar... amîndoi sînt liberi, nu sînt înrobiți de proprietatea schiloditoare de suflete" [22]. Ideea, în generalitatea ei, o vom regăsi la Gorki, dar cu accente noi, de neconceput în prima jumătate a secolului al XIX-lea. De fapt problematica socială a pauperizării, incluzînd investigarea cauzelor care-i împinge „în jos" pe reprezentanții diverselor clase sociale, începe să fie abordată mai temeinic în literatură o dată cu Dickens în Anglia și Victor Hugo în Franța. Alte aspecte găsim în literatura americană — la Mark Twain și J. London. Și totuși Gorki nu poate fi „alăturat" nici unuia din autorii citați. E ciudat, poate, dar, aparent cel puțin, Gorki nu prea insistă asupra cauzelor care l-au adus la marginea societății pe cutare din personajele sale. În *Azilul de noapte* se adună literalmente ca într-un fund de căldare indivizi „alunecați" din poziții foarte diferite — un *fost* baron, un *fost* actor, un *fost* funcționar, un *fost* muncitor etc., etc. Aflăm cu oarecare exactitate ce au fost în trecut aceștia, dar prea puțin, chiar nimic, despre împrejurările concrete care au dus la decăderea lor. În *Celkaș* ni se spun destule lucruri cu privire la biografia tînărului țăran Gavrila, dar mai nimic despre cea a lui *Celkaș* însuși. El este un hoț, și atît. Pînă și în povestirea *Konovalov*, concepută și realizată ca un portret, ni se comunică doar de ce eroul preferă condiția de vagabond, însă nu și faptele biografice din care să se poată alcătui o „istorie" a vieții sale. În același timp, opera lui Gorki este cu totul lipsită de acea compasiune condescendentă față de cei „umili" de care nu s-a putut dezbăra nici Dickens, nici Hugo. Lumea gorkiană este din acest punct de vedere mult mai aproape de unele focare ale mizeriei zugrăvite de Dostoievski, fiind însă, după cum vom vedea, și opusă — prin dialectica semnificațiilor — celei din care autorul *Însemnărilor din casa morții* a extras cunoscuta sa apologie a smereniei. Cît privește posibilele apropieri dintre personajele lui Gorki și cele ale lui London, relevantă ca element de asemănare ar putea fi menționată, aceeași demnitate neîncovoiată. Dar atît, căci oamenii lui London sînt, de obicei, niște aventurieri ambițioși, „golanii" lui Gorki — niște filozofi improvizați, cinici și resemnați.

[22] V. V. Vanslov, *Estetika romantizma*, Moscova, 1966, p. 64.

Interesul lui Gorki pentru universul celor zdrobiți de viață a fost explicat uneori prin biografia scriitorului, care mult timp se considera chiar un fel de „reprezentant" al vagabonzilor[23]. Alți comentatori pun accentul pe împrejurarea că în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, datorită ritmului impetuos al dezvoltării capitaliste, ca urmare a exproprierii de pămînt și de uneltele de muncă a țărănimii, vagabondajul a devenit în Rusia un fenomen de masă, fapt subliniat și de Lenin [24]. În sfîrșit se întîmplă chiar ca opera de început a lui Gorki să fie interpretată ca un fel de „critică" a anarhismului individualist, stabilindu-se din nou paralele cu texte marxiste clasice [25]. Toate acestea sînt dintr-un anumit punct de vedere perfect adevărate, dar ajută prea puțin la înțelegerea specificului artistic al operei gorkiene. Se știe doar că una din trăsăturile caracteristice ale biografiei lui Gorki este și aceea că în timpul lungilor sale peregrinări pe jos de-a lungul și de-a latul Rusiei, el a acumulat o enormă experiență de viață, că a văzut și a trăit poate mai mult decît oricare alt scriitor și că imensul tezaur de observație astfel adunat a alimentat timp de cîteva decenii creația sa. Materialul acesta de fapte și impresii a fost din epoca în care implacabila înaintare a relațiilor capitaliste arunca pe drumuri milioane de oameni. Firește, fenomenul s-a oglindit multilateral în povestirile lui Gorki. Eroii acestor povestiri au fost oamenii pe care Gorki i-a întîlnit și i-a cunoscut atît de bine — vagabonzii. Revolta acestora, cîtă a fost, a fost năpraznică, stihinică și bineînțeles neputincioasă în perspectiva rezultatelor social-politice. Gorki a zugrăvit-o așa cum a aflat-o. De bună seamă, toate acestea pot

[23] Șaliapin, de pildă, își amintește că atunci cînd Gorki i s-a prezentat la Nijni Novgorod, i-ar fi spus chiar : „Mă bucur că vă pot cunoaște . . . deoarece așa cum v-am spus ieri la spectacol, dv . . . sînteți fratele nostru Isakie" (Șaliapin, *Pagini din viața mea. Masca și sufletul*, București, 1962 p. 413). Gorki considera că și el și Șaliapin aparțin aceleiași corporații a vagabonzilor.

[24] Istoricii literari B. Mihailovski și E. Tagher ajung chiar să stabilească, în monografia semnată de ei — *Tvorcestvo Gorkovo* (Moscova, 1954), o legătură directă între setea de libertate a eroilor gorkieni și aprecierile lui Lenin privind „însemnătatea progresistă a faptului că țăranii părăsesc satele și a vagabondajului țărănimii" (Lenin, *Opere complete*, vol, VI, București, 1961, p. 377). Autorii menționați ne trimet în continuare (p. 22) la un pasaj din cunoscuta lucrare *Ce sînt „prietenii poporului" și cum luptă ei împotriva social-democraților*, unde, înșirînd fenomenele cărora narodnicii nu le găsesc explicație, Lenin se referă și la situația „cînd acest capitalism, dezvoltîndu-se, depășește formele înguste ale capitalismului sătesc, medieval, destramă puterea iobăgistă a pămîntului și-l silește pe țăranul de mult adus la sapă de lemn și istovit de foame să-și părăsească pămîntul în obște, lăsîndu-l să fie repartizat în mod egalitar între chiaburii triumfători și, plecînd din satul lui, să cutreiere toată Rusia, pierzînd o mulțime de timp fără lucru, să se tocmească azi la un moșier, mîine la un antreprenor de construcții de căi ferate, apoi ca salahor la oraș sau ca muncitor agricol la un țăran bogat etc." (vol. I, București, 1963, p. 323).

[25] În volumul al X-lea al *Istoriei literaturii ruse* (Moscova — Leningrad, 1954) găsim, de pildă, următorul comentariu : „Dacă Gorki releva asemenea trăsături ale golanului, ca dorința de a trăi independent, liber, desconsiderarea proprietății și a proprietarilor, disprețul față de orînduirea și morala burgheză, din toate aceste trăsături nu se forma decît un tablou veridic al oamenilor scoși din făgașul vieții și care protestează stihinic împotriva ordinii sociale. Dar Gorki mai arăta convingător că protestul golanilor nu reprezintă vreo amenințare serioasă la adresa burgheziei și a autocrației, că rebeliunea lor e anarhică și de aceea neputincioasă. Caracterizarea golanilor gorkieni se încadrează perfect în definiția leninistă a anarhismului. «Anarhismul, spune V. I. Lenin, — individualism burghez de-a-ndoaselea... (Anarhismul — rod al disperării. Psihologia intelectualului scos din făgașul lui sau a lumpenproletarului, iar nu a proletarului), » (vezi : Lenin, *Opere complete*, vol. V., București, 1961, p. 377—378 — M.N.). În spiritul acestor aprecieri leniniste, Gorki va denumi mai tîrziu anarhismul golanilor ca «anarhismul celor învinși»" (p. 239). Fără să contestăm îndreptățirea unor asemenea apropieri, remarcăm doar că ele se referă la niște aspecte exterioare operei artistice ca atare.

fi *deduse* din opera lui Gorki și deduse cu folos pentru înțelegerea epocii care s-a reflectat atît de multicolor în creația sa. Dar, repetăm, deducțiile de acest gen ne familiarizează prea puțin cu creația în substanța ei artistică. Gorki s-a apropiat doar de toate aceste fapte, fenomene, aspecte de viață nu ca un sociolog și nici ca un statistician, ci ca un artist. Apoi le-a zugrăvit nu pentru a ilustra vreo teză sau vreo concluzie, ci pentru a proiecta asupra realității atitudinea lui estetică, fapt care ne obligă să căutăm aspectul deosebitor, specific gorkian în tratarea temei date, tocmai în nuanțele irepetabile ale acestei atitudini.

În literatura de specialitate se vorbește adesea mult și întemeiat despre romantismul lui Gorki, mai ales din prima perioadă a creației sale (pînă la elaborarea romanului *Foma Gordeev*); se vorbește cu atît mai întemeiat cu cît Gorki însuși disocia în opera sa un filon realist și un filon romantic [26], iar după 1917 s-a manifestat nu o dată în susținerea unei noi metode de creație pe care el o denumea „romantismul revoluționar". Dar nu putem să nu recunoaștem în același timp că modul în care marele scriitor folosea acești termeni a fost destul de arbitrar, în sensul că-l interesa nu atît elaborarea unor definiții științifice, cît apărarea programatică a unei tendințe, pe care o exprima preponderent metaforic. De altfel în același context Gorki însuși recunoștea că „pentru romantism s-au dat mai multe definiții, însă deocamdată nu există încă, nu s-a găsit o formulă precisă, care să cuprindă toate elementele și cu care să fie de acord toți istoricii literari" [27]. Dacă însă vom căuta totuși o definiție acceptabilă și o vom prefera, de pildă, pe cea a lui Vanslov — „negarea categorică a realității capitaliste și tendința de a evada în sfera unor idealuri utopice, întrupînd visul perfecțiunii omului și a lumii — iată trăsătura comună a oricărui romantism" [28] —, nu ne va fi greu să ne dăm seama că opera lui Gorki considerată *în întregime* n-are cum să fie subsumată unei atari definiții. Reacția antipozitivistă și antinaturalistă, setea de idealitate pot fi identificate cu romantismul doar în cazul în care se ignoră factorii social-istorici care au determinat nașterea și propulsarea acestui curent. Iar dacă vom menționa și atît de des citata scrisoare a lui Gorki către Cehov, în care primul îl felicită pe autorul *Doamnei cu cățelul* pentru „uciderea realismului", susținînd în continuare că „literatura de azi" are menirea „să înfrumusețeze viața, și de îndată ce o să facă acest lucru, viața o să devină mai frumoasă, adică oamenii or să trăiască într-un ritm mai rapid, mai colorat" [29], vom avea o dovadă concludentă că Gorki înțelegea prin romantism cu totul altceva decît promotorii curentului din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Derutant este, din același punct de vedere, și modul în care Gorki definește realismul ca „reprezentarea

[26] Pasajul clasic e socotit cel din articolul *Cum am învățat să scriu* : «Așa dar la întrebarea ce m-a făcut să scriu voi răspunde : presiunea pe care o exercita asupra mea „viața de neagră mizerie" pe de o parte și pe de altă parte faptul că acumulasem atîtea impresii, încît „nu puteam să nu scriu". Prima cauză m-a silit să încerc a înfrumuseța o viață „de mizerie" cu plăsmuiri, cu „născociri" ca „Povestea șoimului și a șarpelui", „Legenda inimii arzătoare", „Vestitorul furtunii", iar sub acțiunea celei de a doua cauze, am încercat să scriu povestiri cu caracter „realist" — „Douăzeci și șase și una", „Soții Orlov", „Strengarul"» (Gorki, *Despre literatură*, București, 1956, p. 270).

[27] Gorki, *Despre literatură*, p. 268.

[28] *Estetica romantizma*, ed. cit., p. 12.

[29] *Opere* în 30 volume, vol. XXVIII, București, 1964, p. 144.

veridică şi neînfrumuseţată a oamenilor şi a condiţiilor în care trăiesc" [30]. Se vede de departe că e vorba aici doar de o anume modalitate particulară a realismului. Chiar Şklovski, care în general se bizuie pe definiţiile lui Gorki, lărgeşte considerabil conceptul, susţinînd că „arta cu adevărat realistă se deosebeşte de oricare altă artă tocmai prin aceea că tinde către descoperirea unui adevăr obiectiv, către reconstituirea, cu mijloacele artei, a unui tablou obiectiv al lumii" [31]. Or, este clar că înfrumuseţarea (sau neînfrumuseţarea) realităţii nu poate influenţa hotărîtor căutarea (sau nu) a adevărului obiectiv, drumul către adevăr putînd fi şi unul şi altul, în funcţie tocmai de atitudinea estetică a scriitorului, de modul fundamental în care el rezolvă sau tinde să rezolve problema relaţiei între ideal şi realitate. Din acest punct de vedere, Gorki este un scriitor substanţial realist. A nu se îndepărta de adevărul obiectiv era pentru el o lege. Setea de creaţie se confunda aproape întotdeauna la el, după cum rezultă din atîtea şi atîtea scrisori, cu nevoia intimă de a nara, de a împărtăşi şi altora ceea ce ştie, ceea ce a văzut, şi ceea ce crede că trebuie să devină cunoscut. Viaţa şi realitatea au fost pentru Gorki *întotdeauna* începutul şi sfîrşitul creaţiei, opera sa e o imensă lume îndrăgită de autor, şi de la această poziţie Gorki nu s-a abătut niciodată. Idealul său a fost contopirea cu viaţa şi nu evadarea din ea, transformarea vieţii şi nu imaginarea unor utopii iluzorii. Romantismul şi poziţia estetică a lui Gorki sînt din acest punct de vedere ireconciliabile [32]. De obicei sînt calificate ca romantice povestirile în care Gorki introduce — pe baza celor auzite de la unii colportori ai folclorului — elemente fantastice sau alegorice. Dar astfel se produce o confuzie evidentă între romantism şi fantastic, cu toate că cele două noţiuni aparţin unor serii deosebite. De alunecări spre romantism, din punct de vedere estetic, se poate vorbi la Gorki doar în cazul unui număr foarte restrîns de bucăţi. De pildă, în *Cîntecul şoimului*, în măsura în care aici simbolul e al unui luptător izolat, care realmente se opune întregii realităţi. Romantică de la un capăt la altul e povestirea *Makar Ciudra*, unde cei doi îndrăgostiţi mor tocmai pentru că libertatea pe care ei o visează e irealizabilă, după cum de aceeaşi factură e şi „povestea valahă" *Zîna cea mică şi ciobănaşul*. Dar acestea sînt doar nişte excepţii, nişte căutări de tinereţe, despre care în nici un fel nu se poate spune că s-ar constitui într-o „perioadă" a creaţiei gorkiene. Reacţii antiro-

[30] Gorki, *Despre literatură*, p. 268.

[31] Viktor Şklovski, *Zametki o proze russkih klassikov*, Moscova, 1955, p. 14.

[32] Unora, poate, le va părea că afirmaţia de mai sus se află în contradicţie cu cele susţinute cu ani în urmă chiar de autorul acestei încercări, de pildă, în studiul *Maxim Gorki — întemeietor al realismului socialist* (*Realism, realism critic, realism socialist*, Bucureşti, 1961, p. 351—394). Dar contradicţia e aparentă întrucît acolo încercam să schiţez doar un „profil" al lui Gorki, pornind tocmai de la modul în care el se autocaracteriza („Astfel Gorki însuşi a definit cele două vîne puternice care au alimentat de la început geniul său, curgînd iniţial paralele ...", p. 362). Opera era văzută aşadar dinlăuntru şi de aceea nu am simţit nevoie să insist asupra unor precizări sau rezerve, ce se găsesc totuşi în germene în text : „Ar fi greşit a se crede însă că elementele romantice şi cele realiste formau în creaţia lui Gorki sectoare cu totul deosebite, că scriitorul oscila doar între ele. De atunci Gorki căuta o sinteză. Etc." (p. 364). Dar dacă o atare poziţie a fost compatibilă cu sarcina pe care mi-o propusesem atunci — de a schiţa un portret al lui Gorki prin opera sa — ea nu mai poate fi nici apărată, nici susţinută din moment ce ne deplasăm pe terenul literaturii comparate, cu scopul de a contribui la definirea mai precisă a locului lui Gorki în literatura secolului al XX-lea.

mantice, destul de violente, sînt vizibile pînă și în lucrările elaborate în același mod alegoric. În *Scatiul mincinos și ciocănitoarea iubitoare de adevăr*, primul n-are ce să răspundă adversarei înarmate cu „datele științifice" pentru că „are o fire nobilă, dar îi lipsește credința și de aceea e sărac cu duhul". „Avîntul" romantic, dacă e rupt de realitate, este deci tot atît de stingheritor ca și scepticismul naturalist. Răspunsurile trebuie căutate pe pămînt și nu în cer. Iar pentru opera care s-a constituit în cele din urmă ca o uriașă epopee de căutare a unor asemenea răspunsuri terestre, legenda lui Danko din *Bătrîna Izerghil* e un fel de prolog. Pedepsirea lui Lara sună evident ca o dezaureolizare a eroului romantic. În ce-l privește însă pe Danko, a cărui jertfă a fost receptată de contemporani ca un manifest, chipul lui rămîne romantic numai în măsura în care este și el înfricoșător de singur, iar scarta sa, în ultimă instanță, — tragică. Și nu atît pentru că eroul moare, ci pentru că „oamenii veseli și plini de nădejde nici n-au băgat de seamă că acela care-i conducea murise, și n-au văzut că alături de trupul lui Danko mai pîlpîia încă inima lui vitează. Doar unul singur, mai prevăzător, o zări și, de teamă, puse piciorul pe inima cea mîndră... Atunci inima răspîndindu-se în scîntei, se stinse..." [33]. Cea mai consonantă cu idealul estetic al lui Gorki pare a fi totuși povestea de la mijloc, cea a bătrînei însăși. Nu poate fi calificat ca „romantic" nici *Cîntecul vestitorului furtunii*, întrucît și aici chemarea e „pozitivă", către viață și nu către niște idealuri abstracte. Cel mai programatic însă, din toate punctele de vedere, e, incontestabil, poemul *Omul*, nici romantic, nici realist, dacă ar vrea cineva să-l raporteze cu tot dinadinsul la aceste concepte, ci publicistic, confesional, dar și foarte caracteristic pentru Gorki, deoarece exprimă patetic încrederea lui neștirbită în Om, aceeași pe care cu cîțiva ani înainte el o pusese în gura lui Satin. De aceea sîntem ispitiți a căuta noul adus de Gorki în literatura secolului prin povestirile sale din viața golanilor și a vagabonzilor, pornind tocmai de la această încredere în om. Poemul se încheie cu un imn :

„— Totul este în om — totul este pentru Om !

Și iată-l din nou, măreț și liber, cu fruntea sus, falnic, călcînd cu pas încet dar sigur peste osemintele vechilor prejudecăți, singur în negura sură a rătăcirilor ; în urma lui plutește ca un nour greu colbul trecutului, iar în fața lui stă mulțimea enigmelor ce-l așteaptă nepăsătoare.

Sînt infinit de multe aceste enigme ca spuza de stele pe cerul întunecat, și calea Omului e fără sfîrșit.

Astfel pășește omul rebel — tot înainte și tot mai sus ! — mereu — tot înainte și tot mai sus !" [34]

Cîțiva ani mai tîrziu, în 1913, în ajunul unor noi evenimente epocale în istoria patriei sale, Gorki va insera în povestirea *Copilăria* aceste rînduri :

„Cînd îmi amintesc de aceste apăsătoare ticăloșii ale vieții rusești pline de sălbăticie, mă întreb uneori dacă face să vorbim de ele. Și, de

---

[33] Traducerea de L. Stravici și R. Donici, în *Opere* în 30 volume, vol. I, București, 1954, p. 403.

[34] Traducere de Ovidiu Constantinescu și Maria Bistrițeanu, în *Opere*, vol. V, București, 1957, p. 426. Mi-am permis doar să înlocuiesc cuvîntul „răzvrătit" cu „rebel", întrucît redă mai exact rusescul „miatejnîi", fiind și mai consonant cu spiritul stilului gorkian.

fiecare dată, îmi răspund cu o convingere mereu nouă — face, deoarece ele-s un adevăr viu și josnic, care n-a fost stîrpit nici pînă-n ziua de azi. Și acesta-i adevărul pe care trebuie să-l cunoști temeinic, ca să-l poți smulge cu rădăcini cu tot din mintea și din sufletul omului și din toată viața noastră apăsătoare și rușinoasă.

Mai este încă o pricină, mai pozitivă, care mă face să zugrăvesc aceste ticăloșii. Deși ele sînt dezgustătoare, deși ne apasă strivind de moarte o mulțime de suflete minunate, rusul este totuși un om atît de sănătos și, sufletește, atît de tînăr, încît le înlătură și are să le înlăture totdeauna.

Viața noastră ne uimește nu numai prin faptul că stratul de bestială ticăloșie e așa de fecund și de gros, dar și prin faptul că prin stratul acesta răzbate totuși biruitor elementul viu, sănătos și creator, și, o dată cu el, cresc bunătatea și omenia, care trezesc nădejdea neclintită în renașterea noastră la o viață omenească, plină de seninătate'' [35].

Căutarea omeniei în Om — așa ar putea fi caracterizată sintetic creația lui Gorki. Tema i-a fost oferită de viața însăși, după cum singur a recunoscut-o în repetate rînduri. Pe de o parte îl apăsa și-l indigna priveliștea ,,ticăloșiilor de plumb'' din jur, crunta mizerie, procesul oribil al dezumanizării, pe de alta, îl hipnotizau clipele sublime în care Omul, parcă dintr-o dată, parcă miraculos, țîșnește dintr-un suflet zdrobit, asemenea unei uriașe comete, luminînd pentru o fracțiune de secundă totul în jurul său. Ca scriitor, ca artist, Gorki s-a cheltuit, s-a risipit explorînd neîncetat, săpînd mereu mai adînc, ca să ajungă la izvorul acestei nesecate vitalități. Pornind de la această istovitoare trudă a lui Gorki de săpare a celor mai adînci și întortochiate galerii în subterana sufletului omenesc, descoperim posibilitatea și chiar necesitatea unor apropieri de Dostoievski, iar prin el, și de o seamă de discipoli ai săi din cadrul literaturii secolului al XX-lea.

Spunînd aceasta nu ignorăm că ideologicește cei doi scriitori s-au afirmat pe poziții polare și nici efortul perseverent al lui Gorki de a combate dostoievskianismul. Cîteodată, însă, capeți impresia că Gorki polemizează atît de aprig cu Dostoievski tocmai pentru că se simte atras, ca de un magnet, de forța ,,geniului crîncen'' al acestuia. De pildă, este izbitor faptul că și la Gorki, ca și la Dostoievski, pe eroi îi caracterizează o subliniată inconsecvență caracterologică. Să încercăm, de pildă, a deslușì care sînt premisele destinului singular al lui Foma Gordeev. În orice caz nu le putem găsi în mediul formator, care nu se deosebea de acela înlăuntrul căruia s-au format și copiii lui Maiakin. Mai degrabă bănuiești acțiunea eredității sau pur și simplu faptul că Foma a rămas orfan de timpuriu, iar copiii orfani, mai întotdeauna, caracterologic se dezvoltă ,,anormal''. Dar oricare ar fi ,,explicațiile'', cotiturile, în comportarea lui Foma sînt, cu rare excepții, imprevizibile, parcă nu sînt hotărîte de evenimentele anterioare, ci hotărîtoare pentru ceea ce urmează. Aproape ca și în cazul convulsiunilor sufletești ale prințului Mîșkin. Paralela dintre cei doi e pe deplin posibilă. Au, incontestabil, un ,,ce'' dostoievskian și vagabonzii lui Gorki. Și ei — în mare majoritate — au

[35] În românește de Cezar Petrescu și Ada Streiber, în *Opere*, vol. XIII, București, 1956, p. 231—232.

o existență ternă, apăsătoare, lipsită de impulsuri stîrnitoare la acțiune, și lor, celor mai mulți dintre ei, li-e lehamite, ca și lui Marmeladov, de propria existență, dar și ei au clipe în care parcă explodează dinlăuntru, desvăluind o altă existență, splendidă, nobilă, dar care iese la iveală doar pentru a dispărea din nou, definitiv, irevocabil. Și despre eroii lui Gorki se poate spune că au un *alter-ego* ascuns, nebănuit, care ar fi putut să rămînă insesizabil dacă anume împrejurări excepționale nu l-ar obliga să se manifeste. În timp ce la Dostoievski însă „dublul" omului e diavolul din el, e latura malignă, fatală, a existenței sale, care, ca un vierme invizibil, îi roade sufletul, la Gorki raportul se inversează — existența normală pare a fi cea de capitulare în fața imperativelor unei condiții vegetale, rudimentare, primitive, dar aceasta nu poate totuși distruge aspirația către frumos a omului, care se păstrează ascunsă undeva, în niște unghere ascunse ale sufletului, răzbind la suprafață cu atît mai puternic cu cît fusese înainte mai brutal înghesuită într-o subterană mucegăită. Și abia atunci *se vede* că adevărata existență a omului este doar aceea prin care el se poate contempla pe sine ca Om, se poate îmbăta de propria comportare pe deplin umană. „Of, porumbița ! — exclamă transportat Emilian Pileai — Știi, în toți cei patruzeci și șapte de ani de viață nu mi s-a întîmplat vreodată ceva mai frumos ! Ai ? Așa-i ? Și pentru ce mă dusesem acolo ! Eh, viață, viață..." [36]. Eroul unei alte povestiri, mai puțin cunoscute (*Roman*) se exprimă și mai categoric : „— Asta a fost tot ce-am avut bun în viața mea... Cam puțin frate, da... Iacă, am ajuns bețiv. Și totuși... mi-e plăcut să-mi amintesc de ea. Mi-e drag. Deși dacă nu o întîlneam pe ea, s-ar fi putut întîmpla... să fi trăit altfel, da... Dar, ca să vorbim drept, atîta pagubă de viață ! Ducă-se dracului... Oricum ai trăi, tot mori. Care va să zică e totuna. Iar dacă am avut parte s-o întîlnesc, cel puțin am de ce-mi aminti" [37]. Zigzaguri de mare amplitudine în comportare, reacții brutale, spontane, de dureroasă intensitate, izbucniri explozive ale unor încordări îndelung reținute etc. — toate aceste însemne ale personajelor gorkiene le așază, într-un fel, în aceeași familie cu zbuciumații lui Dostoievski și atestă înrudirea vizibilă între metodele realiste caracteristice celor doi scriitori. Ambii pornesc de la viață, ambii descoperă în viață situații, reacții, tipuri, comportări necorespunzătoare cu concepțiile tradiționale cu privire la căile de formare și de afirmare a personalității umane, niște inadvertențe vizibile, dar care nu devin prin excepționalitatea lor mai puțin reale ci, dimpotrivă, sînt cu atît mai reale cu cît răstoarnă niște reprezentări încetățenite. Ambii caută explicații, descoperă răspunsuri diametral opuse, fiind însă tot atît de pasionați în apărarea acestor răspunsuri. Ambii sînt misionari, profeți, niște „apucați" în sensul nobil al cuvîntului. Stilistic sînt foarte deosebiți, dar tot atît de ostili, temperamental, stilului olimpian al lui Lev Tolstoi. De bună seamă, comparația n-ar trebui să se oprească aici. Cel puțin una dintre deosebirile flagrante dintre creația lui Dostoievski și cea a lui Gorki ar merita să fie evidențiată. Autorul *Însemnărilor din casa morții* a scris și numeroase povestiri mai scurte, tot atît

[36] Traducere de Anda Boldur, în *Opere*, vol. I, p. 110.

[37] Traducere de Aurel Lambrino și Ecat. Antonescu, în *Opere*, vol. II, București, 1955, p. 481.

de perfecte ca artă ca şi marile sale romane, poate chiar mai desăvîrşite din punct de vedere compoziţional, însă el a rămas în istoria literaturii ca autor al unor romane nemuritoare. La Gorki dimpotrivă, autorul povestirilor şi nuvelelor scurte îl lasă în umbră pe romancier. Se pare că Gorki avea mai multă încredere în forţa de convingere a gestului ca atare. E mai lucid, mai apropiat de viaţă în materialitatea ei cotidiană, mai puţin chinuit şi, poate tocmai din această cauză, mai superficial. Eroii gorkieni mai toţi filozofează, au o slăbiciune subliniată pentru expresiile aforistice, fapt remarcat, ca un defect, de Lev Tolstoi. Filozofează şi eroii lui Dostoievski, însă altfel — întorşi obsesiv către propria suferinţă, în timp ce eroii lui Gorki, dimpotrivă, se înşală pe sine divagînd, ca să-şi învingă suferinţa. Prin aceasta, ei se impun în mod evident ca eroii unei noi epoci.

Problema măsurii în care Gorki şi-a simpatizat sau nu eroii din povestirile „golăneşti" este în ultima instanţă o problemă extraliterară. Dar e în afară de orice îndoială că-i este absolut străină compasiunea moralizatoare gen Dickens sau Victor Hugo. Asupra condiţiei precare a propriilor eroi, el nu nutreşte nici o iluzie. De aceea, dacă avem în vedere numai textul, întrebarea dacă un Klesci sau un Konovalov sînt sau nu recuperabili pentru societate n-are nici un sens. Din punct de vedere al utilităţii sociale personajele nu interesează. Destinul le e semnificativ numai din punct de vedere estetic. De unde răsar scînteile care le luminează dintr-o dată chipurile? Cum de se transfigurează Konovalov, ascultînd istoria lui Stenka Razin? Iar dacă lărgim unghiul de cuprindere al operei, în ce constă acest „ce" comun care face să radieze aceeaşi frumuseţe omenească la oameni atît de diferiţi, ca Celkaş, Konovalov, Foma Gordeev, Ilia Lunev, Matvei Kojemiakin, Egor Bulîciov, dar şi Pavel Vlasov, Pelagheea Nilovna, Kutuzov? Gorki prevesteşte problematica întregii literaturi a secolului al XX-lea în primul rînd prin puterea cu care tinde să elibereze realismul din captivitatea unor aparenţe convenţionale. Poate tocmai pentru că îşi saturează scrierile cu fapte de viaţă trăite sau cunoscute îndeaproape, Gorki se interesează mult mai puţin decît predecesorii săi — realiştii secolului al XIX-lea — de arhitectura compoziţiei, menită să „închidă" în naraţiune o lume pe cît se poate autonomă şi reprezentabilă („o mică planetă", cum spune Ibrăileanu cu privire la Lev Tolstoi). Compoziţia se fragmentează pentru ca articulaţiile să iasă la iveală mai brutal, mai pregnant, iar o dată cu ele şi acele aspecte, laturi, ale tabloului pe care autorul doreşte să le aducă îndeosebi în cercul de atenţie al cititorului. Concludente sînt în acest sens portretele memorialistice şi în special paginile de concentrată artă dedicată lui Tolstoi. Portretul nu e pictat, ci parcă „adunat" din instantanee minuscule, ca într-o reprezentare de mozaic. Iar în *Viaţa lui Klim Samghin*, mai ales începînd cu volumul II, naraţiunea „curge" în aparenţă cu totul întîmplător, ca un fluviu, cînd încetinindu-şi mersul la cotituri, aproape oprindu-se în cîte un zăvoi, cînd, dimpotrivă, iuţindu-se, sărind peste ani, ca peste nişte pietre golaşe, monotone, neinteresante. Personajele defilează în faţa noastră ca într-un panopticum, acum înţepenite, acum înviorîndu-se dintr-o dată, parcă animate prin mişcarea unei baghete magice mînuită de autor. În acest fel se relevează trăsături asemănătoare la personaje foarte diferite, îndepărtate unul de altul din

toate celelalte puncte de vedere. Lumina orbitoare dar trecătoare nu descoperă decît *aceste* trăsături. Oricare tip îl interesează pe Gorki numai ca ipostază, posibilă sau nu, a Omului etern și rebel.

Despre Gorki și opera sa s-a scris pînă acum foarte mult, dar, după cît ne dăm seama, s-a scris prea puțin ca despre un scriitor modern. Substanța profetică, mesianică, a operei gorkiene a cauzat, poate, cel puțin în parte, această nedreptățire. Dar și ca profet, Gorki continuă să se afle în actualitate, într-o polemică acerbă cu contemporanii și urmașii săi. Pentru că, într-un anumit sens, întreaga literatură a secolului al XX-lea e mesianică. Altfel decît cea rusă, unde predica se contopea, am spune, organic, cu arta, dar totuși mesianică fiind angajată în aceeași dezbatere asupra „sensului vieții", pe care Sadoveanu o invoca vorbind despre Gorki. Doar rațiunea principală a înlăturării canoanelor — devenite prea rigide —, ale acelei specte de realism care predomina în literatura secolului al XIX-lea nu putea avea altă rațiune decît de a facilita pledoaria pentru un răspuns sau altul. Sub influența pozitivismului scientist, literatura se resemnase parcă în convingerea că misiunea ei principală rezidă în a ajuta la explicarea vieții. Expresia supremă a acestei ambiții a fost naturalismul. Zola pretindea că va concura cu romanele sale știința. O dată însă cu revărsarea unui nou val de „mal de siècle", virtuțile explicative au fost definitiv catalogate ca insuficiente și anacronice. Literaturii, artei, i s-a cerut să pătrundă din nou în ținuturi *necunoscute*, pentru a extrage de acolo niște semnificații inedite ale destinului uman. Și artiștii au ascultat porunca veacului. Haina reprezentărilor exacte, absolut necesară pentru valabilitatea explicației, dar cu totul nepotrivită pentru înfățișarea unor ipotetice dezlegări ale unor noi mistere, a fost ruptă. Literatura a trebuit să se repopuleze cu imagini de alt gen, susceptibile nu de a forma certitudini, ci de a sugera sensuri. Și necesitatea legică s-a împlinit. Iar în deschiderea acestor drumuri noi, creația lui Gorki, avînd în centrul ei — după mărturia autorului — Omul dezlegător de *enigme*, a jucat și în Rusia, și pe plan mondial, un rol remarcabil. Din acest punct de vedere pot fi propuse cele mai șocante și imprevizibile apropieri. Cu romanele lui Camus, de pildă, care în ciuda aparenței sînt și ele niște pledoarii. Sînt pledoarii pentru că în mod evident cele narate nu au pretenția de a reconstitui o realitate recognoscibilă, ci, dimpotrivă, să sugereze aluziv, tocmai prin caracterul lor „absurd", niște sensuri ascunse, neidentificabile pe nici o altă cale. Despre nuvelele lui Gorki nu se poate spune în nici un fel că ar fi „absurde", însă este în afară de orice îndoială că atunci chiar cînd narează la persoana întîi, autorul nu e preocupat de veridicitatea, ci de valoarea simbolică a întîmplării povestite. Dacă am confrunta să zicem *Străinul* cu *Cei trei* (pentru că în centrul ambelor povestiri stă o crimă) am putea vedea că deși Gorki depune eforturi vizibile de a motiva comportarea eroului său, valoarea artistică a narațiunii nu izvorăște de aici, ci din relevarea adevărului fundamental și anume : că din punctul de vedere al reprezentărilor normale, ambele gesturi ale lui Lunev — și crima și autodivulgarea — sînt absurde. Ele sînt absurde, deci, nu pentru că n-ar putea fi motivate (în definitiv și comportarea eroului lui Camus ar putea fi motivată, să zicem psihanalitic), ci pentru că estetic ne interesează doar ca materializări ale

unor enigme. Preocupat să scotocească, întocmai ca și eroul poemului său patetic, în mulțimea incomensurabilă a enigmelor umane, Gorki nu putea să nu sacrifice cîte ceva din exactitatea pe care el însuși o cerea oricărei opere realiste. Iar cîteodată, renunța chiar cu totul la încadrarea realistă a pledoariei, ca în nuvelele referitoare la întîlnirile sale cu dracul. De bună seamă, natura răspunsurilor pentru care pledează Gorki e cu totul diferită, procedeul însă (dacă se poate vorbi de „procedeu" în acest context) este comparabil. Esențial este că opera lui Gorki transmite, aș zice fizic, senzația că autorul pătrunde cu toată cutezanța în acea lume a „enigmelor", care-l atrage implacabil ca și pe eroul mai sus amintitului poem *Omul*. Iar enigmele, tocmai pentru că sînt enigme, nu pot fi explicate. În momentul în care uneia i se găsește dezlegare, ea încetează a fi enigmă, și atunci, evident, reclamă pentru transfigurarea artistică o altă sumă de modalități și mijloace. Literatura secolului al XX-lea este, explicabil, într-o întinsă zonă a ei, o literatură de explorare a enigmelor, fapt datorită căruia nu poate oferi certitudini, ci sugerează doar răspunsuri posibile. Iar dacă e așa, ea nu poate să nu conțină și pledoarii, adică niște desemne de indicii și aluzii care să justifice o opțiune sau alta. În absența, iar uneori și în refuzul certitudinilor rezidă și farmecul, dar și slăbiciunea acestei literaturi. Însă, evident, scriitorii mari sînt mari tocmai prin capacitatea excepțională de a extrage maximum de valori estetice din natura enigmatică a lumii înconjurătoare. Într-un articol publicat în 1928 și intitulat sugestiv *Despre creația artistică și despre Gorki* [38], Lunacearski, polemizînd cu alți critici care se străduiau cu înverșunare să reliefeze laturile vulnerabile din punct de vedere ideologic ale operei lui Gorki, a ajuns să formuleze niște propoziții care au părut unora atît de eretice, încît redacția revistei „Revoluția și cultura" s-a grăbit să menționeze în notă dezacordul ei cu părerile autorului. Ideea e că dacă o anume problemă îi este scriitorului cu totul clară, ea nu poate furniza material fecund pentru o operă beletristică [39]. Referindu-se în speță la personaje, Lunacearski susține chiar că „un tip încetează să ființeze ca atare, și devine o schemă, dacă într-însul nu se conține într-o cantitate preponderentă și elementul, cum s-ar zice, irațional". Iar cu privire la Gorki se spune că, evident, el n-a putut rezolva toate contradicțiile care l-au chinuit, n-a putut dezlega toate enigmele pe care le-a înfruntat, și de aceea, poate nu o dată, din punct de vedere ideologic, a greșit. „Totuși — adaugă spre scandalizarea unora Lunacearski — nu încape îndoială că dacă Gorki ar fi un exponent clar, de sută la sută, al clasei muncitoare, ca artist el ar fi făcut mult mai puține greșeli, ar fi adus din bezna în care se scufundase în procesul creației mai puțină zgură, dar probabil ar fi adus și mai puține daruri" [40], adică — împliniri. Cît de actuale sînt, din multe puncte de vedere, aceste cuvinte ale lui Lunacearski. Ca să fie apreciată social, orice creație trebuie să fie evaluată cu mă-

[38] Ediția citată, vol. II, Moscova, p. 41—51.

[39] „...Se poate spune cu certitudine — susține chiar la începutul articolului Lunacearski — că scriitorul care în operele sale înfățișează tot ce-l înconjoară prezentînd lucrurile cu toată claritatea și extrăgînd din ele concluzii raționale n-ar trebui să le înfățișeze scriitoricește, adică beletristic" (*ibid.*, 41).

[40] *Ibid.*, p. 49.

sura care-i este inerentă. O operă în care predomină ca tendință estetică pătrunderea în bezna enigmelor epocii nu poate fi evaluată pertinent socotindu-se cîte „dezlegări" valabile a adus, ci doar prin pregnanța cu care a relevat semnificația umană a enigmelor explorate. În acest fel se cere a fi evaluată și o bună parte a creației lui Gorki. De pildă, dacă se ia în considerație povestirea *Spovedanie* și se analizează din punct de vedere al valabilității ideologice a pledoariei pentru „construirea" unui nou dumnezeu, victoria criticului intransigent poate fi obținută practic fără bătălie. Dacă însă se are în vedere efortul prometeic al lui Gorki de a pătrunde misterul viabilității unor credințe religioase în secolul ascensiunii triumfătoare a științei, povestirea capătă dintr-o dată dimensiuni noi. De bună seamă, nu toate articulațiile compoziționale sînt bine sudate, dar nici nu puteau fi sudate din moment ce scriitorul aborda o temă care n-avea cum să-i fie clară nici lui.

Complexitatea operei lui Gorki începe să dobîndească însă coordonate noi din momentul în care în viața, în gîndirea, în atitudinile lui își fac loc, din ce în ce mai masiv, certitudini. Iar asta se întîmplă sub influența evenimentelor revoluționare, sub influența luptei de clasă a proletariatului, în care Gorki s-a lăsat antrenat, sub influența filozofiei marxiste la care a aderat, sub influența bolșevicilor, sub influența lui Lenin. În consecință, ceea ce era firesc, chiar necesar în literatura de pătrundere în imperiul enigmelor — fragilitatea articulațiilor —, devine stingheritor în lucrările avînd misiunea să transfigureze artistic certitudinile din care s-a împărtășit scriitorul. Pentru sudarea articulațiilor în prezentări de acest gen se cerea un material mult mai rezistent — ca în poemele lui Maiakovski, de pildă. Se pare că Gorki însuși a fost conștient de această dificultate.

Opera marelui scriitor e prin excelență unitară, dar și complexă, conținînd o mare varietate de nuanțe. După cum a sesizat-o atît de pătrunzător Ibrăileanu, ea este în substanțialitatea ei cea mai intimă — realistă, în măsura în care pasiunea estetică dominantă a scriitorului e să exploreze pînă-n adîncuri misterul frumuseții umane. Dar realismul ei e de un tip nou, ca întregul realism al secolului al XX-lea. E un realism al inconsecvenței și al inconstanței, și din acest punct de vedere Gorki îl continuă pe Dostoievski, dimpreună cu toți cei care pretindeau și pretind că merg pe drumul despicat în artă de marele geniu chinuit și chinuitor. Dar pentru că trudea să extragă din enigmele comportării umane confirmări ale încrederii sale neînduplecate în puterea omului și în capacitatea lui de a-și apăra libertatea și frumusețea congenitală, Gorki a putut ajunge la certitudini care dintr-o dată l-au pus în situația de a-i depăși vizibil pe mulți dintre contemporani. Dar astfel Gorki se depășea și pe sine, ceea ce conferă o impresionantă valoare, general-umană, operei sale în ansamblu. În 1931, într-un salut adresat lui Gorki, constatînd cît de zadarnice au fost, în căutarea de certitudini, zbaterile unor intelectuali vest-europeni, tot Romain Rolland continua : „Solul Apusului a fost secat. Dar mi-am resfirat rădăcinile în adînc și în larg, și, străpungînd pămîntul sub solul încremenit al Europei, am atins straturile fecunde ale Rusiei, ale popoarelor sovietice, ale vieții inepuizabile ce s-a trezit în adîncurile U.R.S.S. Și tocmai la capătul acestei trude subterane rădăcinile mele s-au întîlnit cu rădăcinile lui

Gorki. Mîinile noastre s-au atins într-o strîngere frățească. Azi, aflîndu-ne la cele două capete opuse ale Europei, noi amestecăm, ca niște frați de cruce, sîngele și respirația noastră"[41]. Exemplul lui Gorki a fost contaminant. Firesc, cu aceeași pasiune cu care sublinia înainte datoria scriitorului de a înfrunta neînfricat beznele în adîncul cărora se ascund imense zăcăminte de omenie și frumusețe, acum s-a angajat în acțiunea de propovăduire a adevărurilor descoperite. Și a căutat căi noi în artă, întrucît vechile modalități, în fața unor noi sarcini estetice se dovedeau a fi inadecvate, poate chiar contraindicate. Realismul certitudinilor de altădată putea fi valorificat pentru reliefarea noilor certitudini, dar, de bună seamă, fără a se nesocoti rodnica experiență cîștigată de exploratorii ținuturilor necunoscute. Articulațiile se cereau a fi sudate mai viguros, fără însă a conduce la tablouri încremenite. Noile cuceriri ofereau doar o rampă de lansare mai bună pentru noi zboruri. Această nouă metodă, pe care Gorki mai mult a prefigurat-o decît a explicat-o, pe care a experimentat-o, fără a se declara mulțumit de rezultatele obținute, perfecționînd-o de la roman la roman, confruntînd-o mereu cu alte experiențe, realizînd, pe această bază, niște aliaje remarcabile, ca în *Viața lui Klim Samghin*, Gorki a numit-o *realism socialist*, înțelegînd prin acest termen mai cu seamă o sinteză a celor două experiențe covîrșitoare pe care le-a consumat în lungul său drum creator — coborîrea în straturile cele mai adînci și cele mai întunecate ale existenței omenești, pe de o parte, iar pe de alta, chemarea profetică spre înălțimi din ce în ce mai amețitoare. Cu generozitate și cu noblețe, Gorki a împărtășit contemporanilor și urmașilor toate concluziile pe care el și le-a format în urma unei atît de îndelungate activități creatoare. La a suta aniversare a nașterii lui Gorki, omenirea are nevoie — poate mai mult ca oricînd — de un nou Gorki, care să pătrundă cu aceeași cutezanță în desișul *noilor* enigme întîlnite de umanitate în calea ei de ascensiune istorică, dar nu pentru a da înapoi, ci pentru a le lua în stăpînire în spiritul îndemnurilor de ieri ale *Omului* rebel. Omenirea are nevoie de un nou glas tunător de profet care să închine un nou imn victorios voinței Omului, încrederii sale în viitor, certitudinii sale că, sub semnul marilor victorii ale socialismului, nimic și niciodată nu va putea întuneca radierea demiurgică a minții și simțirii umane.

[41] Romain Rolland, *Salut adresat lui Gorki* (scris cu prilejul sărbătoririi lui Gorki la întoarcerea lui la Moscova în primăvara anului 1931); în *Opere* în 14 volume, vol. XIII, publicistica (1917—1939), Moscova, 1958 p. 268.

UN BASM NECUNOSCUT ÎNREGISTRAT ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

I. C. CHIȚIMIA

În manuscrisul miscelaneu, din Biblioteca Academiei, nr. **1344**, f.1 r—11 v, am descoperit un basm care poartă următorul titlu : *Istoria unui voinic înțălept și învățat, întrebîndu-se din ponturi cu o fată a unui împărat, după cum arată în gios.* Manuscrisul precizează că basmul „a fost scris" la 28 martie 1797.

În basm este vorba de motivul tînărului care pleacă în lume să-și încerce norocul. Ajunge la curtea unui împărat, împrejurul căruia vede tot capete de voinici înfipte în pari. Erau răpuși de fiica împăratului cu care se luau la întrecere „în ponturi". Tînărul nu se sperie și intră și el în competiție. Deși el răspunde la toate întrebările crăiesei, aceasta prin șiretenie este gata să-l doboare. Totuși, ca-n basme, tînărul găsește o ieșire din situația grea și fata de împărat este silită de tatăl său să se mărite cu el, făcînd nuntă mare. După moartea împăratului voinicul înțelept se urcă pe tronul împărăției.

Această poveste ridică probleme interesante. Nu încape îndoială că în aparență ea este de tipul celor din *Sindipa*, prin care o serie de înțelepți încearcă să demonstreze perversitatea femeii. În construcția sa însă, narațiunea din manuscrisul românesc are multe elemente de literatură orală. Capetele stau înfipte în pari, spectacol macabru spre a îngrozi pe tînăr, ca în episodul Vîjbabei din basme. Fata de împărat este vicleană, dar este încîntător de frumoasă și înțeleaptă, ceea ce face pe tineri să-și piardă capul în preajma ei. Monstruozitatea ei este de decor. În fond este gingașă, iar gazda tînărului îndrăzneț întărește și sensibilizează, prin spusele sale, acest chip : „și așă esti de frumoasă și iscusîtă, cît în toată țara nu se află alta ca dînsa". Peripețiile sînt de poveste orientală, dar deznodămîntul nu tinde spre linia dură a înfierării femeii. Dimpotrivă, sfîrșitul este luminat și fericit ca al basmelor românești.

Cărțile populare care au în conținutul lor un mare număr de elemente originar folclorice, precum *Sindipa*, *Halima*, *Disciplina Clericalis*, *Gesta Romanorum*, au reîmprospătat, prin circulație, repertoriul folcloric la diferite popoare [1]. Uneori legendele și poveștile din aceste cărți au păstrat o serie de elemente livrești, foarte adesea însă au revenit la matca lor folclo-

[1] Pentru o documentare mai amplă, vezi J. Bédier, *Les fabliaux* Paris, 1925 ; K. Campbell, *The Seven Sages of Rome*, Boston—Londra, 1907 (introducerea) ; G. Paris, *Deux rédactions du roman des Sept Sages de Rome*, Paris 1878 ; Alfons Hilka, *Historia septem sapientum*, Heidelberg, 1913 ; M. Landau, *Die Quellen des Decamerone*, Stuttgart, 1884 ; K. Dyreff, *Zur Enstehung und Geschichte des arabischen, Buches 1001 Nacht*, Leipzig, 1908 ; A. Hilka, W. Sderhjelm, *Die Disciplina Clericalis des Petrus Alfonsi*, Heidelberg, 1911 ; J. Bystroń, *Historie rzymskie*, Cracovia, 1894 ; J. A. Javorski *Повести из „Gesta Romanorum" в карпаторусской обработке конца XVIII века*, Praga, 1929.

rică, prin restructurare și curgere a narațiunii în spirit popular. Povestea voinicului înțelept din manuscrisul **1344** nu este o copie a unei traduceri oarecare, ci o narațiune liberă, scrisă din memorie de un autor necunoscut, care a turnat motivul într-o formă tipic folclorică, lucrînd ca orice povestitor de basme, cu îmbinare de episoade, pe care le avea în minte. Singurul element de origine livrescă sînt întrebările și răspunsurile dintre crăiasă și voinic, cu corespondențe în texte populare scrise care conțin asemenea întrebări și răspunsuri, precum conțin și anumite legende, texte cunoscute în versiunea latină sub numele de *Joca monachorum* [2]. În afară de acest element, *Istoria unui voinic înțelept* are toate notele unei povești orale. Că autorul ei o scrie din memorie se remarcă și din faptul că șterge anumite nepotriviri de exprimare, în curgerea logică a povestirii, și le înlocuiește cu altele, cum se întîmplă, de exemplu, cu „pana pierdută de porumbiță în casa voinicului", pană care simbolizează inelul de aur al crăiesei și pe care autorul o prezintă primordial (în text) împăratului ca pe „penița de aur", dar dîndu-și seama că nu vorbise nici unde pînă aci de o „peniță de aur" șterge „de aur" și îndreaptă simplu în „penița pierdută" [3]. Alte asemenea situații dovedesc scrisul liber al vechiului povestitor.

Dacă răutatea sau șiretenia femeii se găsește des în cărțile populare [4] și dacă șirul de întrebări și răspunsuri este de domeniul acelor *Joca monachorum* medievale amintite și mult răspîndite, motivul esențial al narațiunii, și anume nereușita fetei de împărat de a dezlega întrebarea sau ghicitoarea pe care i-o pune pretendentul la mîna ei, crai sau voinic simplu din popor, fiind silită să se căsătorească cu acesta, este de domeniul folclorului și se află în numeroase basme și povești române și străine. El este înregistrat în cataloagele de narațiuni populare sub nr. **851**. Povestea *Un mort a omorît doi și doi au omorît doisprezece* din culegerea lui D. Stăncescu este o ilustrare convingătoare. Un tînăr de țară pleacă să se însoare cu fata lui Galben-Împărat, care anunțase că se va căsători numai cu cel care va spune o ghicitoare pe care ea să n-o poată dezlega. Pe drum îi moare calul otrăvit. Din el mănîncă doi vulturi, care mor și ei. Îi curăță de pene, le aruncă capetele și ghiarele și îi bagă în traistă. Intră într-o pădure, întîlnește doisprezece hoți, cărora le dă vulturii, drept curcani, să-i frigă. Hoții mănîncă din ei și mor. Tînărul le ia un cal și ajunge la curtea lui Galben-Împărat, unde fata răpune sub ochii lui pe toți pretendenții. Tînărul îi pune pentru dezlegare chiar întîmplările personale: un mort a omorît doi și doi au omorît doisprezece. Fata nu ghicește și devine soția lui [5]. Povești asemănătoare, cu atingeri la conținutul celei din ms. **1344**, se întîlnesc în folclorul polon. Între altele interesantă este *Mądra królewna* (Crăiasa înțeleaptă), în care fata, exact ca în povestea din manuscrisul nostru, îi face băiatului o vizită noaptea, cu scopul de a-i fura dezlegarea, dar acesta face dovada vizitei cu un obiect uitat al ei și o silește să-i acorde mîna [6]. Este clar, prin urmare, că motivul are o existență folclorică și acest caracter este evident și în povestea înregistrată în secolul al XVIII-lea.

---

[2] Vezi P. Meyer, *Joca monachorum*, în „Romania", I, 1872, p. 483—490; K. Schorbach, *Enstehung, Überlieferung und Quellen des deutschen Volksbuches Lucidarius*, Strassburg, 1894; Fr. K. Nowakowski, *Jocoseria*, Berlin, 1840; I. Ivanov, *Богомилски книги и легенди*, Sofia, 1925, p. 259—264; Al. Ciorănescu, *Întrebări și răspunsuri*, în „Cercetări literare", I, 1934, p. 17—82

[3] Vezi mai jos p. 117.

[4] În afară de *Historia septem sapientum* (*Sindipa*), vezi pildele din *Disciplina clericalis*, încorporate în ciclul *De mala femina*, și anume *De vindemiatore*, *De linthee*, *De gladio*. Vezi și Albert Wesselski, *Märchen des Mittelalters*, Berlin, 1925, nr. 25.

[5] D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, București, 1892, p. 137—147; vezi încă Iosif Popovici, *Rumänische Dialekte*; *die Dialekte der Munteni und Pădureni*, Halle, 1905, p. 138—141 (basmul acesta a fost reprodus I.-A. Candrea, Ovid Densusianu, Th. D. Speranția, *Graiul nostru*, vol. II, București, 1908, p. 115—118); George Cătană, *Poveștile Bănatului culese din gura poporului bănățean*, Gherla, 1893, t. II, p. 135 etc.

[6] Seweryn Udziela, *Opowiadania ludowe ze Starego Sącza*, în „Wisła", X, 1896, nr. 15; vezi încă *O królewnie* (Despre o crăiasă), în S. Ciszewski, *Krakowiacy*, Cracovia, 1894, p. 41.

Mai mult decît documentarea filologică însă, structura însăşi dovedeşte că povestea este de ambianţă folclorică, prin naraţiunea eliberată de nume proprii, de elemente exotice şi reîmprospătată cu fondul folcloric românesc. Această reîmprospătare merge pînă la o narare liberă în dulce grai moldovenesc : „În zuoa de ieri au zburat — povesteşte voinicul împăratului — o hulughiţă din curtè împărătească şi au vinit zburînd la gazda mè. Iar eu fiind om strein şi văzînd pasărè aceasta frumoasă, ci am vrut am făcut cu dînsa. Deci scăpînd din mînă pasărè, iarăşi au zburat la curtea împărăţii talì".

În transcrierea *Istoriei unui voinic înţelept* am păstrat formele dialectale întocmai, avînd din punct de vedere literar o anumită coloratură. N-am introdus semnele diacritice ca în cazul publicării textelor pentru valoarea lor lingvistică. De aceea, pentru sunetul şi semnul ч *č* chirilic *iniţial sau median, urmat de o vocală dură, am transcris cu regularitate ci (aciala* ačala), urmat, în schimb de o vocală moale, l-am redat prin *ce*. Este vorba numai de o anumită consecvenţă. De asemenea, am aplicat accentul grav pe vocala *e* finală deschisă, cînd înlocuieşte în pronunţare diftongul *ea* (*şădè* = şădea ; *noaptè* = noaptea), precum şi pe vocala *i* deschisă, cînd se substituie unui *e* mai ales în cazurile cînd ar duce, în locul respectiv, la confuzii cu alte forme gramaticale : *straì* = straie, pentru a nu se confunda cu singularul *strai* ; *fìì* = fie ; *mìì* = mie etc.

Luată în consideraţie în general, *Istoria unui voinic înţelept* constituie una din primele naraţiuni populare înregistrată în scris.

[f.1 r.] Istoria unui voinic înţălept şi învăţat, întrebîndu-se din ponturi cu o fată a unui împărat, după cum arată în gios. Şi s-au scris 1797, martie 28.

Fost-au un voinic di neam bun, şi foarti înţălept şi învăţat. Şi într-o vremi, gîndè întru sini :

„Ci voiu să fac că sînt sărac şi n-am nici o chivernisală. Dar m-oi duci într-o ţară streină şi m-oi apuca să slujăsc la un boier, că din mila lui Dumnezău învăţătură am, numai n-am cal nici straì. Dar ci-oi să fac : să vînzu pi tatăl meu, să-mi cumpăr cal ; să vînzù pe maică-mè, să-mi fac straì.

Şi după cum au gîndit aşa au şi făcut. Şi încălecînd pi cal, au purcesu la drum. [f. 1v.] Şi mergînd pi cali, i s-au întîmplat a să întîlni cu alt voinic, căruia voinic foarti tari îi slăbisa calu. Şi întîlnindu-să amîndoi, şi-au dat bună zuoa unul altuia. Şi îndată au întrebat voinicul cel înţălept pi celălalt voinic, zicînd :

— Frati, dincotro vii şi undi mergi, ca să-mi fii tovarăş la drum.

Şi răspunzînd voinicu, au zîs :

— Bucuros ţ-aş fi tovarăş, dar mè-u stătut calu şi încă am a mergi diparti pînă la împăratu, cu o carti.

Atunce au stătut şi au gîndit voinicu cel înţălept, zicînd întru [7] sinì :

„Oi luoa eu de la şinì cartè aciasta şi poati mai bunu priilej şi pricipirì voi avè cu dînsa".

Şi au zîs către voinicul cel prostu :

— Frati tovarăşuli. [f.2 r.] di vremi ce ţ-au stătut calu, dă-mi mii cartè aceiè şi eu oi duci-o la împăratu, fiindcă calul meu esti mai tarì şi mai bunu.

---

nr. 50 ; *O mądrym królewiczu i trzech wronach* (Despre un crai înţelept şi trei ciori), în O. Kolbeg, *Lud*, t. VIII (Krakowskie), Cracovia, 1875, p. 204, nr. 83 ; *Rozwiązana zagadka* (Ghicitoarea dezlegată), la S. Gonet, *Zagadki ludowe*, în „Lud", IX, 1903, p. 407 etc. ; cf. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa*, t. I, Varşovia, 1962, p. 265 ; vezi de asemenea Johannes Bolte şi Georg Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder - und Hausmärchen der Brüder Grimm*, t. I, Leipzig, 1913, p. 188.

[7] În text : între.

Voinicu atuncè închinîndu-să voinicului acilui înțălept, i-au dat cartè. Și voinicu s-au întorsu acasă.

Dar voinicu cil înțălept, di acolè mergînd multă cali, au înciput a gîndi:

„Oari ci-i scrîi într-aciastă carti ci-o duc la împăratu?"

Și dispecitluind cartè au găsit într-însa, că oricini ar da cartè aciia la împăratu, aceluia om i se va tăia capu.

Atuncè voinicu cel înțălept gîndi într-însul:

„Oari ci voi faci cu cartè aciasta?"

Și gîndind, au rupt-o. Și dînd laudă lui Dumnezău că i-au vinit în socoteală di au cetit cartè, deci viind la tîrgu aciala, undi ședè acel împărat, și[8] văzu săraiu cil împărătesc încungiurat [f. 2 v] cu apă, dimpregiur împregiur. Și împregiurul săraiului era tot capiti di mulți voinici înțăpați[9].

Și stînd la o gazdă nu prè diparti di curtè împărătească, la o muieri văduvă, cării nu prè dimult îi murisă un ficior, cari numai pi aciala îl avè și foarti îl iubè. Și îndată cuma au văzut pi voinicu acel înțălept, cu dragosti și cu multi lacrămi l-au sărutat și în loc di ficior l-au luoat.

Și voinicu, încă di dragostè ei, maică au chemat-o. Și i-au zîs:

— Maică, vreu să ti întreb di un lucru, ca să-mi spui pentru ci pricină, prin pregiuru săraiului împărătesc sînt atîte capiti înțăpați.

Maica zîsă:

— Să-ți spuiu drept, fiiul meu, că tîrgu acista esti a unui împărat foarti mînios [f. 3 r] și iuti. Și ari o fată foarti înțăleaptă. Și mulți boieri și ficiori di împărat s-au întrebat cu dînsa din învățături și n-au putut-o să o întreacă. Și pi aciia îndată poronciști împăratu di-i tai și dici le înțapă capitili sali. Și atîta esti di învățată și înțăleaptă, nu numai că împăratu, tatăl ei, o ascultă, dar încă și toț oamenii ascultă învățăturili ei. Și foarti îi dragă împăratului și așă esti di frumoasă și iscusîtă, cît în toată țara nu se află alta ca dînsa. Și așă, cari voinicu caută la dînsa, îndată își pierdi mintea. Și pentru aceia nu o poate[10] nimini întreci din învățături și numai caută a-ș perdi capitili. Și măcar di i-ar da multă averi, dar ea la aciia nu caută, ci din învățături întreabă [f. 3 v] și zice așă: „Cini vrè să-i fiu fămei, trebui să ia din toati cărțili învățătura mè și să-mi răspunză di cili ci-l voi întreba. Iar di nu mi-a răspundi și nu mi-a întreci învățăturili, oi zîci să-i tai capu".

Acesti cuvinti spuindu-i văduva, l-au întrebat și ea pi voinic:

— Di undi eşti, voinici, și cum să cheamă acè parti di loc?

Voinicu i-au răspunsu:

— Maică, altădată ț-oi răspundi di undi sînt eu, că acum n-am vremi. Că gîndesc să merg la fata împăratului să o cercu din învățături. Și dor voi putè-o întreci. Oi cerca nărocu, cu ajutoriu lui Dumnezău și cu blagoslovenia ta, maică.

Atunci maica i-au zîs, adică fămeia văduvă:

— Ti rog, fiiule, dă-i paci și ti lasă di acè treabă, că nici un voinic di la dînsa n-au ieșit sănătos.

— Cini să temi di moarti nici o [f. 4 r] dată vreun lucru bun nu faci.

Văduva au zîsu:

— Dumnezău să-ți fie întru agiutoriu, fătul meu.

Voinicul cel înțălept s-au dus la fata împăratului. Și viind la poarta împăratului, au strîgat la strajî ca să-l slobozească la împăratu. Și îndată l-au slobozit.

Deci viind voinicu înaintè împăratului, au zîs:

---

[8] Accentul topic pe *și* pentru înțelesul exact al frazei.

[9] *Înțăpați*:, puse în țeapă'

[10] În text: pot.

— Prèluminati împărati, pozvoleşti-mă să întru la fiica împărăţii tale, ca să grăiesc cu dînsa din învăţături.

Împăratu au zis :

— Voinici, puţintică învăţătură ştii? Caută să nu caz în mănu nimilostivi. Vezi cîti capiti, mulţi voinici viteji au venit! Deci şi tu îţ ia sama să nu-ţ perzi capu, căci fiica mè ti va dovidi din învăţături.

Voinicu au zis :

— Omului cu năroc şi Dumnezău îi agiută.

Şi închinîndu-să împăratului, s-au dus în săraiu undi şădè fata împăratului. Şi întrînd în [f. 4 v] curti, au dat bună zuoa, iar ea i-au mulţămit. Şi au şăzut în jilţu di aur şi au căutat asupra fetii împăratului. Apoi îndată ş-au lăsat ochii la pămînt. Şi au gîndit voinicu : „di oi căuta..."[11]

Voinicu i-au răspunsu :

— Zuoa şi noptè stă soarili şi luna ; curgŭ ceriul şi pămîntu, să dispartu ; şi sufletu di trup să disparti a omului drept.

Fata împăratului întreabă :

— Cari moarti au fost întîi pi pămînt?

Voinicu i-au răspu[ns] :

— Ficiorul lui Adam, Avel.

Fata împăratului întreabă :

— Cari doi să luptă pînă la venirè lui Hristos?

Voinicu i-au răspuns :

— Viiaţa şi moartè.

Fata împăratului întreabă :

— Cini n-au născut şi au murit?

Voinicu i-au răspunsu :

— Adam n-au născut şi au murit.

Fata împăratului întreabă :

— Cini au grăit adivăru şi au perit [f. 5 r] şi cini au minţit şi s-au mîntuit?

Voinicu i-au răspunsu :

— Iuda au grăit adivăru şi au perit. Şi Petru au minţit şi s-au mîntuit.

Fata împăratului întreabă :

— Cînd s-au bucurat toată lumè?

Voinicu i-au răspunsu :

— Cînd au ieşit Noi din corabii.

Fata împăratului întreabă :

— Cînd au perit a patra parti din lume?

Voinicu i-au răspunsu :

— Cînd au ucis Cain pi Avil, frati-său.

Fata întreabă :

— H[risto]s în zilili cărui împărat au fost răstignit?

Voinicu i-au răspunsu :

— În zilili lui Tiberi împărat şi a lui Avgost.

Fata împăratului întreabă :

— Undi să adună geru cu focu?

Voinicu i-au răspunsu :

— În Sodom şi în Gomor.

---

[11] Aci textul continuă imediat cu rîndul următor „Voinicu i-au răspunsu", dar se vede că s-a sărit, de către cel ce a scris, continuarea propoziţiei „di oi căuta. . .".

Fata împăratului întreabă : [f. 5 v]

— Cini s-au născut din maică moartă şi iar au întrat în pînticili maicii sali ?

Voinicu i-au răspunsu :

— Adam din pămînt au ieşit şi iarăşi în pămînt au întrat.

Fata împăratului întreabă :

— Cari fiiară n-au fost cu Noi în corabii ?

Voinicu i-au răspuns :

— Peştili.

Fata împăratului întreabă :

— Cini pi Dumnezău întîiaş dată l-au pominit pri pămînt ?

Voinicu i-au răspunsu :

— Sătana diiavolu.

Fata împăratului întreabă :

— Cini-i mort şi pi cii vii botează ?

Voinicu i-au răspunsu :

— Mîna moartă suflet viu botează.

Fata împăratului întreabă, zicînd către voinic :

— Mergi acum la gazdă că voi [12] să-mi fii bărbat. Iar mîni ti vini dimineaţi şi vom mai grăi cîti civa. Şi ni vom întreba di lucruri buni, numai la toati să-mi răspunzi.

Voinicu închinîndu-să fitii împăratului s-au dus la gazdă. Iar fata împăratu [f. 6 r] lui foarti s-au întrestat şi au întrat în gînduri di răspunsurile voinicului înţălept. Şi toată noaptè n-au dormit numai ci tot au gîndit cum ar putè să-l dovidească[13] pi voinic. Nici n-au mîncat, nici n-au băut, ci toată noptè au gîndit cum ar prindi pi voinic.

Deci voinicu înţălept, a triia zi viind cu multă bucurii şi dîndu-i bună diminiaţi, fetii împăratului, şi cu multă cinsti au urat-o. Şi au şăzut în scaun di aur şi au zîs către fata împăratului :

— Întreabă-mă la ci ti pricipi şi eu ţ-oi răspundi, că astăzi gîndesc să ti dovidesc din învăţătură.

Fata împăratului au zîs :

— Astăzi nu vi-i ieşi sănătos di la mini că rîzi di mini. Iar di nu mi-i răspundi di ci ti voi întreba, cu bună seamă ţ-oi tăia capu.

Voinicu înţălept i-au răspunsu :

Dumnezău cari mè-u agiutat în aceli doi zili, aciala mi-a agiuta şi astăzi.

Apoi fata împăratului întreabă :

— Eşti [. . .][14] [f. 6 v] sau ficioară în chip muieresc şi grăieşti fără di cali ?

Voinicu i-au răspuns :

— Tu eşti singură aşă, că pi mulţi voinici i-ei perdut şi di lumi i-i dispărţit. Şi de-a lumii ruşini nu ţi-i, şi di păcat nu ti temi.

Fata împăratului întreabă :

— Ci tîrgu esti şi drum la dînsu nu ari şi oamenii la dînsu mergu ?

Şi la aciasta contenind[15], voinicu au răspunsu :

— Corabia pi mari : la aciasta drum nu ari, iar oaminii la dînsa mergu.

Fata împăratului întreabă :

— Cini-i aciala cari pi tatăl său în casa lui l-au ucis ?

Voinicu i-au răspunsu :

---

[12] În text : vei.

[13] *A dovedi* : 'a învinge'.

[14] Textul rupt şi completat recent pe un petec nou de hîrtie. Completarea e incertă şi neclară.

[15] *A conteni* : 'a se opri şi a gîndi'.

— Craiul au ucis pi papa în [...][16].

Fata împăratului întreabă :

— Cum au fost numili acilor doi tîlhari întri carili au fost răstignit Hristos ?

Voinicu i-au răspuns :

— Cil din a dreapta i-au fost numili Hersandanu, iar celui din a stînga Dezmanu.

Fata împăratului întreabă :

— Cini au fost preut întîiu pri [...][17] după potop

Voinicu i-au răspunsu :

— Mel [f. 7 r] helsădec.

Fata împăratului întreabă :

— Cari cetatì esti pi pămînt şi drum la dînsa nu ari ?

Voinicu i-au răspu[nsu] :

— Corabia lui Noì, în muntili Arărat, şi la dînsa drum nu ari.

Fata împăratului întreabă :

— Pri ci stă pămîntu ?

Voinicu i-au răspunsu :

— Pri apă, dar apa pi piatră, dar piatra în ştirè lui Dumnezău.

Fata împăratului întreabă :

— Cini au murit di două ori ?

Voinicu i-au răspunsu :

— Lazăr[18] cel drept.

Ş-au grăit voinicu cătră fata împăratului :

— Acum ţ-am răspunsu la toati întrebările într-acesti trii zili după cum să cadi. Iar acum voiu să ti întreb şi eu un lucru şi di nu mi-i răspundi oi zicì să-ţi taì capu. Iar di mi-i răspundi mi-i fi soţiì.

I-au răspuns fata împăratului :

— La aciasta gata sînt. Ori poronca ta asupra mè, ori poronca mè asupra ta.

Voinicu înţălept au zîs cătră [f. 7 v] fata împăratului :

Cini-i aciala cu chip frumos : din tată au făcut calu şi din maică au făcut haini, răspundi-mi acesti cuvinti.

Fata împăratului au răspunsu :

— Acisti cuvinti, mă rog, slăviti voinici, ti văz ca o lumină luminoasă şi nu mai esti altu în toată lumè ca tini înţălept şi învăţat. Ti rog dă-mi paci într-aciastă noapti şi vinu mîini dimineaţi şi ţ-oi răspundi, iar di nu, în voia ta să fiì, ori capu să-mi tai, ori fămeì să-ţi fiu.

Iar voinicu înţălept mulţămind s-au dus la gazdă. Iar fata împăratului suindu-să într-un cerdac înalt, au priivit la cari casă mergi voinic [u]. Şi foarti s-au fost întrestat şi gîndiia :

Oh Doamni sfinti, singură mă minunez cum voiu să răspunzu la acesti cuvinti a voinicului.

Şi aşă socotind în cugetu ei ca să meargă în tainî la gazda voinicului, zicînd întru sîni :

„Că el nu m-a cunoaşti şi oi mai întreba : di ari ficior di împăratu, oi mergi [f. 8 r] după dînsu, iar di ari di neam prost, nu voiu mergi măcar şi capu di mi l-oi perdi".

Şi îmbrăcîndu-să în haini buni şi zicè :

„Cini va căuta la mini, aceluia inima i să va rumpi şi îndată s-a perdi di minti".

Şi mai luă băuturi cu dînsa scumpi şi tari şi zicè :

„Eu m-oi răspundi că sîntu fata covalului, iar nu a împăratului ; că în timpul aciala era un coval cari avè o fată cît şi mini di învăţată".

16, 17 Textul rupt şi neclar.

18 În text : Lazor.

Şi mergînd fata împăratului la gazda voinicului şi viind la poartă, au bătut ca să-i deschiză uşa. Şi au ieşit dînsa, gospodina casii, şi au întrebat-o :

— La ci ai vinit, împărătească, la casa mè ci proastă ?

Atuncè i-au răspunsu fata împăratului, zicînd :

— Eu nu sînt împărătească, ci sînt fata covalului, adică a zlătarului. Mă rog, maică, pozvoleşti-mă[19] ca să întru în casa ta, fiindcă m-au triimăs tatăl miu aici cu o [f.8v] trebuinţi grabnică la oaspili tău.

Deci fata împăratului, întrînd în casă înaintè voinicului, i-au dat bună vremea fata, zicînd :

— Fii lăudată, luminată lună, socotind fata împăratului că i-a zici voinicu : „fii şi tu luminos soari".

Iar voinicu înţălept au răspunsu, zicînd :

— Fii cinstită şi tu, luminos luciafăr. La ci ai vinit şi ci trebuinţă ai la mini, cinstită cucoană ?

Ea au zis :

— Mila şi cinstè ta la tini m-au adus.

Voinicu întreabă :

— Dar di ci neam eşti cinstită cucoană ?

Fata împăratului au răspunsu, zicînd :

— Eu sînt fata covalului şi tatăl meu esti coval şi slujăşti împărăţii. Deci şi eu ti întrebu, voinici, di undi eşti şi cu ci trebuinţi aici în tîrgu acista. Că după cum văz eu că ti laudă toţi oaminii şi ma[r]i viteaz ti număsc, zicînd că ai dovidit din învăţături pi fata împăratului. Şi tatăl meu m-au trimăs ca să ti păzesc di acè fată a împăratului.

Eu încă fiindu-mi milă di tini, am vinit la tini, voinici.

Deci văzînd voinicu frumusăţile ei, nu ş-au putut aduci aminti ca să [f. 9 r] fii aciasta fata împăratului şi îndată au început a bè băuturi tari. Fata împăratului dregè, iar voinicu tot bè.

Şi aşa şăzînd toată noaptè s-au vesălit unul pi altu, sărutîndu-să cu dulceaţă.

Şi îmbătîndu-să voinicu, au grăit fata împăratului cătră dînsul, zicînd :

— Cum că spun oaminii, cum că ai întrecut pi fata împăratului din învăţături şi i-ei arătat nişti ponturi, căreia n-au putut să-ţi răspunză.

I-au răspuns voinicu, zicînd :

— Fata împăratului ci-au ştiut m-au întrebat şi eu i-am dat tot răspunsu. Şi i-am arătat un pont pentru mini : că am vîndut pi tatăl meu şi mè-m cumpărat cal. Şi am vîndutu pi maică-mè şi mi-am făcut haini. Şi am purces prin ţară după slujbă.

Fata împăratului zîsă :

— Al meu iubit, voinici, eu cu nimini pînă acum nici am mîncat, nici am băut, numai la tini, iubindu-te, am vinit.

Voinicu au zîsu :

— Dè-ţi-i ţii Dumnăzău viiaţă îndilungată[20].

Şi aşă vorbind amîndoi şi bînd, [f. 9 v] iar fata împăratului luînd vin mai tari, au dat voinicului. Iar voinicu îndată au ameţit şi au adormit. Iar fata împăratului foarti di dimineaţ sculîndu-să, s-au dus la curţili ei. Iar voinicu cu mari greu dizmetecîndu-să di vin, i-au vinit în gînd că aciasta au fost fata împăratului, iar nu a covalului. Şi foarti s-au fostu întrestat că i s-au încredinţat cuvîntu pînă la atîta. Şi cu aciastă tînguiri fiind, au găsit un inel di aur în patul lui, a fetii împăratului. Şi l-au şi cunoscut că era inelul cu piatră scumpă. Şi era scris

[19] *Pozvoleşte-mă* : 'îngăduie-mă'.

[20] În text : îndinlungată.

numili fetii împăratului. Şi foarti s-au bucurat. Şi luînd pri inel, s-au dus la fata împăratului şi dîndu-i bună diminiaţî, au şăzut în jilţu di aur. Iar fata împăratului au zîs cătră voinic :

— Acum voi da răspunsu pontului celui di ieri. Tu eşti aciala că ai vîndut pi tatăl tău şi ţi-ai cumpărat cal, şi ai vîndut pi maica ta şi ţi-ai cumpărat haini.

Şi îndată au poroncit slugilor să-l ducă [f. 10 r] înaintea împăratului să-l piarză zicînd că l-au întrecut din învăţătură.

Şi aducîndu-l înaintè împăratului, îndată au poroncit împăratu să-i taî capu. Iar voinicu au grăit cătră împăratu :

— Prèluminat şi prîputernici împărati, am să grăiesc un cuvînt ; fiî voia ta, împărati.

Iar împăratul au strîgat :

— Îndrăzneştî di grăieştî ci-ţi trebuieştî !

Voinicu au zîs :

— Prèputernicî împărati, un cuvînt am să grăiesc şi di mi l-a dizlega cineva, atunce capu să mi să taî. În zuoa di ieri au zburat o hulughiţi din curtè împărătească şi au vinit zburînd la gazda mè. Iar eu fiind om strein şi văzînd pasărè aciasta frumoasă, ci am vrut am făcut cu dînsa. Deci scăpînd din mînă pasărè iarăşi au zburat la curtea împărăţiei tali. Numai atîta, dau laudă lui Dumnezău, că am găsit o peniţi din pasărè aceia, cari ş-au scăpat-o noaptè hulughiţa, şăzînd lîngă mini. Atîta am grăit cătră mila ta, [f. 10 v] prèputernici împărati. Toati ţ-am spus drept.

Iar împăratu au zîs către voinic :

— Spune-mi mie, voinici, ci pricină esti aciştii hulubiţî şi ce tainâ, arată-mi miî.

Voinicu i-au arăta[t] inelu acil de aur, zicînd :

— Aciasta este peniţa <aciî di aur>[21] perdută.

Împăratul deci vîzînd inelu, l-au cunoscut că esti a ficii lui. Deci viind fata la împăratul, îndată î-au zîs împăratu :

— O ticăloasă di tini fiică, ci faciî inelu acista la voinic.

Iar fata împăratului au zîs :

— Părintili miu, nu esti acista inel[ul], că al meu esti acasă, ci voinicu în pizmă mè-u făcut miî aciastă nicinsti, miî, fiindcă l-am întrecut din învăţături.

Împăratu i-au zîs :

Adă-mi inelu, carili ai acasă.

Iar fata împăratului au zîs să sloboadă pi voinic pînă va aduci inelu.

Iar ea singură s-au dus la săraiu cu marî ruşinî. Şi îndată au chemat pi zlătariu şi prè foarti l-au rugat ca pînă pisti un ciasu să-i facă un inel ca cil vechiu ca să fiî într-o cumpănă[22] cu aciala şi să fiî asăminè.

Deci zlătariul îndată i-au făcut inelu. Şi văzîndu-l i-au foarti plăcut şi l-au şi rugatu ca să nu mai spui nimărui pentru aciasta.

Şi aducînd inelu la tatăl său au zîs :

— Acista este inelu meu, părinti, iar cil di la voinic nu esti al meu.

Şi într-aciia vremi era nişti oameni streini di la o ţară diparti, la împăratu. Şi luînd acii oamini amîndouă inelili, n-au putut să cunoască, numai atîta au cunoscut, că a voinicului era mai vechiu, iar a fetii împăratului era mai nou ; şi amîndouă era tot o cumpănă.

Şi după aceste toati, au zîs împăratul[23] :

— În zădar, fiică faci vorbi dişarti asupra acestui voinic, că nu l-ai întrecut din învăţături. Dar eu te-oi da după acist voinicu. Şi amîndoi îţ trăi într-o învăţătură. Iar după moartè mè [f. 11 v] viţi lua şi împărăţiia mè.

---

[21] „Aciî (acea) di aur" este tăiat în ms. şi înlocuit cu „perdută", acea ce dovedeşte că scriitorul a scris din memorie, nu copia.

[22] *Cumpănă* : 'greutate, balanţă'.

[23] În text : împăratului.

Atunci fata împăratului au răspunsu zîcînd :

— Fiĭ învățătura ta asupra mè, eu din cuvîntul tău și din blagosloveniia ta n-oĭ ieși, părinti.

Și așă, amîndoi s-au cununat. Iar împăratu cu multă bucurii le-au făcut vesăliĭ[24].

Și au trăit multă vremi în dragostĭ. Iar după moartè împăratului au rămas voinicu împăratu.

Și așa ari bărbatu puterĭ asupra fămeii, iar nu fămeia asupra voinicului di bărbat.

[24] *Veselie* : 'nuntă'.

ÎN UNIVERSUL LUI TUDOR VIANU

(corespondența)

HENRI ZALIS

Exponenți dintre cei mai străluciți ai literaturii epistolare, cum sînt Ion Ghica, Alecsandri, Odobescu, Duiliu Zamfirescu, Caragiale, oferă, la noi, repere indispensabile într-un gen frecventat îndelung și de certă tradiție. Dar oricît de bogate și de numeroase sînt antecedentele de tot felul, mă simt îndemnat să cred că scrisorile pe care le prezint în revistă cititorului[1] confirmă prestigios virtuțile genului și le recomandă interesului larg, mai ales prin forța cu care revelează adevărata dimensiune interioară a unei personalități. Nu e vorba de a întregi în cazul lui Tudor Vianu o biografie lacunară în date sau de a proba, prin documentul intim, ceea ce părea controversat în receptarea operei sale. Tudor Vianu apare în scrisori ca mistuit de două nevoi la fel de stringente : comuniunea intelectuală și dăruirea afectivă, și, de aceea, corespondența sa, mai mult decît în alte cazuri similare, are o valoare istorică și psihologică, înainte chiar de cea conferită de expresivitatea estetică.

În adevăr, dacă Ion Ghica se impune ca un observator ager al moravurilor, iar Odobescu al ceremoniilor diurne, dacă Alecsandri se arată receptiv la pitorescul datinilor și ritualul folcloric, iar Duiliu Zamfirescu se arată preocupat de actul creației literare, cu tot ce implică gestația ca preferințe și aprehensiuni, în ordine epistolară Tudor Vianu este un pictor al adîncului existenței. Comunicativ, vibrant sau melancolic și retractil, Vianu instituie în literatura noastră exemplul cărturarului care, fără să divulge premeditat esența vieții intelectuale, spune foarte mult în ordine memorialistică despre sine și despre alții.

Scrisorile lui, suculente și pasionate, au un pronunțat caracter memorialistic, conturează, prin raportarea la nenumărate fapte din epocă sau relative la travaliul personal, formarea intelectuală și, cu osebire, devenirea caracterologică. Totuși ele sînt numai în mică măsură simplu gest de divulgare a eului. Nu e la mijloc nimic paradoxal, chiar dacă unora li s-ar părea că descoperă o contradicție între impulsul spre cunoașterea de sine și detașarea de incidentul autobiografic. Dar, cu puține excepții, confesiunea în forma ei energică, de etalare a subiectivității, displăcea, sînt sigur, gînditorului umanist. El prefera, cum de atîtea ori ne-o vor dovedi paginile ce urmează, țipătului îndurerat sau exclamației extatice parfumul evocării cvasiimper-

[1] Semnatarul acestor rînduri a predat la Editura pentru literatură un volum intitulat *Tudor Vianu în scrisori*.

În numărul de față publicăm unele scrisori din colecții private, comunicate de : Dorli Blaga Bugnaru, Gerda Barbilian, N. Bagdasar, S. Bayer, Al. Dima, Tudor George, D. Gusti, V. Iancu, M. Maiorescu, Liviu Rusu, M. Șora. Textele adresate Anei Macedonski, lui I. M. Rașcu, L. Rebreanu, V. Voiculescu se află în fondul Muzeului literaturii române, iar cele către V. Pârvan și I. Petrovici se găsesc la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 1, P. 119–141

sonale (însă nu şi indiferente). Sigur, constrîns de realitate, de obligaţia obiectivităţii sau pur şi simplu de propria-i stare de spirit, va vorbi despre sine şi despre tot ce îl frămîntă. Scrupulul modestiei, acut şi mereu prezent, îi interzice pedalarea pe egocentrism. Astfel, fondul lui tumultuos se canalizează în direcţia revelării unor corespondenţe simpatetice, firește sub veghea lucidităţii, din care nu este exclus, însă nici excesiv încurajat, fermentul introspecţiei. Vom întîlni texte din care se iveşte un Vianu anxios, stăpînit de complexe, încrîncenat şi rănit, temător sau decepţionat. Niciodată însă nu ne vor întîmpina în paginile sale cancanul, maliţia, diatriba, violenţa resentimentelor ori bucuria paroxistică. Echilibrat, temperat chiar şi în căutarea voluptăţilor, el se va dovedi la fel de chibzuit şi de tolerant cînd va judeca pe alţii, mai cu seamă cînd temperamentul acestora, capricios şi labil, nu se aseamănă cu al său. Dar ce semn mai convingător că la Vianu precumpănea ataşamentul intelectual şi nu potrivirea de moment, simpla incidenţă senzorială ?

Totuşi o deosebire între *Jurnal* şi mărturisirile epistolare se impune. Dacă în amintirile sale autorul nu merge prea departe cu rememorarea experienţelor proprii, preferînd distanţarea de sine însuşi, în corespondenţă tonalitatea specifică este imprimată de voinţa de a se scruta şi explica, forme utile în definitiv oricărei cristalizări. Enigma atitudinii, aş zice de o discreţie pudică, poate fi dezlegată dacă o raportăm la conduita generală a omului şi a învăţatului Tudor Vianu, deprins să înfăţişeze roadele muncii strict ştiinţifice şi mai de loc cadrul pregătitor, dificultăţile învinse, spectacolul de culise care însoţeşte naşterea şi afirmarea unei lucrări. În dialogul epistolar, Vianu abandonează pînă la un punct rezerva ce şi-a impus-o în scrierea memorialistică şi acceptă să comunice, pe lîngă o sumă de reacţii reflexive, şi ecoul lor, pulsaţia sentimentelor în raportul cu prietenii şi colaboratorii, refluxul vieţii lui şi al viselor în care credea.

De aici acel amestec fermecător de lumină şi clar-obscur al notaţiei, francheţea şi frenezia în comunicare, gingăşia şi aciditatea, foamea pantagruelică de schimburi epistolare, cum a numit-o un critic, dar şi reticenţa ceremonioasă din biletele de tip particular.

Din acest punct de vedere, nicăieri Tudor Vianu nu se revelează mai deplin, mai complet şi mai adevărat ca în scrisori. Scrisorile sînt forma lui de intimitate, acea intimitate care la Flaubert era singura în care nu apărea încorsetat. Zola formulase cu privire la autorul *Doamnei Bovary* impresia : „Quand il se déboutonnait il était terrible".

Cumva, Vianu era la fel. Natura, care îl făcuse sociabil, şi educaţia, care îl făcuse generos, înclină înspre ele balanţa, ceea ce are drept rezultat caracterul dăruit al scrisorilor, fiindcă, liber de rigori, Vianu nu-şi mai îmbracă nici redingota profesorului chemat să oficieze de la catedră, şi nici nu mai aşază între el şi interlocutor acel prag separator care decurge din respectul ierarhic. Altminteri, Vianu nici nu practica decît constrîns acest soi de convenienţe.

În scrisori masca „profesorului" cade, precum şi severa seriozitate a esteticianului. Îl vom descoperi clamînd noblețea amiciţiei, salutînd cordial un frate de suferinţă în anii de studii prin străinătăţi, cînd dorul de patrie îl mistuia năpraznic. Retrăind evenimente consumate, contacte fecunde sau legături trecătoare, autorul procedează ca un artist subtil şi ca un portretist sagace. Mijloacele la care recurge detestă aviditatea sau preţiozitatea. Dincolo de cortina cifrelor seci sau a cuvintelor neutre iradiază o neistovită aptitudine pentru mobilitatea spirituală care este atributul constant al tinereţii. Vianu a îmbrăţişat dintotdeauna lumea fenomenală, a dorit să-i pătrundă secretele, să-i stăpînească avînturile. De aceea cel care ni se înfăţişează în acest cadru nu e un pedant steril, ci un studios îndrăgostit deopotrivă de pacea cabinetului de studiu, ca şi de larma străzii.

Şi dacă din această sumară schiţă în creion se desprinde o concluzie, ea nu poate fi alta decît cea pe care-o învederează stilul de viaţă al omului. Constatarea luminează o existenţă călăuzită de o mare disciplină interioară, în care entuziasmul, rigoarea intelectuală şi eficienţa se însoţesc armonios şi se completează în cadrul unei activităţi dominate de religia muncii. Cultului acesteia Tudor Vianu n-a ostenit o clipă să-i fie închinător statornic. În tinereţe, nemul-

ţumit de sine, îşi impusese termene de control, la capătul cărora se declara în stare să lucreze mai mult şi mai bine. Modelarea, sau cum o numeşte în scrisorile de început „corijarea prin instrucţie", însemna, în concepţia tînărului atît de sever cu sine, devoţiune pe altarul culturii, acumulare permanentă, febrilă, de studios impenitent. Într-o scrisoare către S. Bayer din 10 decembrie 1916, preciza cît se poate de clar : „Adeseori m-am gîndit la o morală care s-ar putea reduce într-un singur cuvînt : studiul".

Productiv, Vianu n-a fost dintotdeauna şi un sistematic. Disciplina pe care a adoptat-o şi care l-a dus la cunoscuta-i seriozitate în preparaţie a venit cu timpul. Probabil o dată cu acea dureroasă conversiune a poetului care hotărăşte să-şi reprime darurile, cu metamorfoza criticului salutat de Lovinescu în universitarul şi cugetătorul legat de sarcinile didactice şi publicistice.

Renovarea la care face aluzie în două sau trei rînduri trebuie să fi implicat un mare zbucium, o dramă a alegerii. Boemul, visător, a rămas în urmă. Licenţiatul în litere şi filozofie, profesor în 1920 la un liceu particular, iar din 1924 doctor în estetică, are senzaţia că îşi poate pretinde mult mai mult şi că a rămas dator faţă de sine. În afară de răscolitorul monolog confesiv din scrisoarea către Dan Barbilian din 9 iulie 1922 (seara), care ar trebui citată în întregime [2], nu pot fi trecute cu vederea rîndurile către Al. Bogdan, din 10 august 1924, ca şi cele adresate lui Ion Marin Sadoveanu la 14 august al aceluiaşi an. Iată-le, în două succinte secvenţe revelatoare :

„În ce priveşte speranţa ta de a vedea vreodată strofele mele adunate, sînt trist să-ţi spun că puţine, prea puţine lucruri dintre cele pe care le însemnam odată pe petece răzleţite de hîrtie îmi par astăzi demne de a-şi supravieţui, deşi m-aş minţi şi te-aş înşela, dacă n-aş mărturisi că idei de realizare literară mă neliniştesc şi-acum cînd ca un farmec şi cînd ca o remuşcare. Dar cum să găseşti răgaz pentru astfel de fapte cînd şi greutăţile vieţii şi ale carierii, pe care este mîndria noastră să le tratăm cu umor (...), te abat hotărît de la ceea ce pare a fi tocmai contrariul".

Şi : „Poate că sînt aşa de dezgustat pentru că sufăr enorm în munca la care mă aplic acum. Şi de data asta va trebui să mă reduc la o seacă lucrare didactică. Speram că am terminat definitiv cu şcolăria, la doctorat. Dar nu, şi acum e la fel. Cît timp nu voi fi ajuns să lucrez numai pentru mine, iar nu şi pentru alţii, nu voi putea fi mulţumit. Căci este în mine o turbată nevoie de totalitate, un eroism exacerbat, un apel tragic. Între acestea trebuie să fac lucruri impersonale, cuviincioase şi mediocre pentru ştiinţa universitară".

Tudor Vianu s-a aflat o vreme în cumpănă. Opţiunea la care s-a oprit a fost, poate, cea mai bună. Este sigur însă că n-a fost şi cea mai uşoară, deoarece ani de zile va resimţi regretul pentru ce a părăsit. Scrisorile o dovedesc. Printre consecinţe, o schimbare notorie în felul de a fi : de unde era cunoscut ca un expansiv, jovial, romanţios, îl descoperim dintr-o dată grav, protocolar, aşezat. Criza morală a trecut, rănile s-au vindecat, dar cu ce preţ ? Cu preţul unei prefaceri de structură.

În scrisoarea admirabilă pe care Vianu i-o trimitea lui Dan Barbilian la 9 iulie 1922 am întîlnit expusă starea lui de spirit : „Aşteptînd, am trăit între visul meu de ocnaş, de muncitor de noapte, luptînd cu lenea, cu frivolitatea, cu inerţia spiritului, ţipînd uneori înăbuşit de durere şi de oboseală, şi între evadările mele sumbre în nereguli grave ... Şi anii s-au lungit şi s-au adunat şi nu ştiu cînd o să termin şi cînd voi putea conta pe o armonie statornică ...".

Armonia spre care tindea cu toate puterile sufletului său a dobîndit-o treptat printr-o muncă tenace care i-a redat echilibrul. A fost la început o armonie precară, o armonie a lucrului în suferinţă. Dar, cum era şi de aşteptat, o armonie care se adîncea prin însăşi natura obiectului el : explicarea şi propagarea frumosului estetic. Astfel încît, după cîţiva ani de la reîntoarcerea în ţară, cînd Tudor Vianu îşi vede recunoscute meritele — în 1927 este numit docent uni-

[2] Este ceea ce şi facem în volumul pe care îl îngrijim. În acest cadru utilizămdoar referiri succinte la scrisorile menţionate, pentru că ele nu pot fi trunchiate.

versitar — pacea este reîntronată în forul său interior şi urmează (mai exact începe) lunga istorie a afirmării omului de gust şi a eruditului. Într-un fel el însuşi presimţise cum vor evolua lucrurile de vreme ce în 1922 îi scria prietenului său : „Ascultă-mă, dragul meu Bayer — sîntem destul de trăiţi pentru a nu mai confunda o anumită viciune a temperamentului cu vocaţiunea adevărată. Faptul serios şi esenţial al vieţii răspunde totdeauna cînd este întrebat — la vîrsta noastră mai ales, nu se poate să nu răspundă". Iar lui Dan Barbilian, în scrisoarea citată, îi mărturisea replicînd la plîngerea pe care acesta i-o încredinţase : „Vezi de răspunde-mi, spune-mi că lucrezi, că nu te mai frămînţi, că te cauţi. Dacă nu învingi în viaţă, eşti un ticălos. Aplecarea drapelelor n-are niciodată nici o scuză. Trebuie să învingi toate tristeţile".

Din încleştarea cu realităţi potrivnice şi cu nemulţumirile proprii, Vianu s-a ales cu un cîştig de durată : interiorizarea tumultului. Volubilul a devenit taciturn, expansivul discret, fără ostentaţie, cu o măsură care părea a-i fi congenitală ; s-a învăţat să-şi înconjure preocupările de un văl, ca şi cum ştia că interesul pe care l-ar merita este mai preţios aiurea şi într-acolo trebuie canalizat. Pe cît se va arăta de grijuliu cu şantierul său, pe atît de detaşat va acţiona în favoarea stimei ce i se cuvenea. Felul său modest şi sfios — aerul glacial ce-l respira cîteodată persoana lui fizică fiind o formă deviată de timiditate —, şi aş adăuga sceptic, ce îi însoţea comportarea, ţineau, cred, de maturitatea omului ieşit din viltoarea îndoielilor şi a dezgustului, dar care nu sfîrşise a urmări înăuntrul său şirul oscilărilor, al pierderii şi regăsirii identităţii cu sine. În timp, cum am mai remarcat, atare divergenţe interioare şi-au pierdut temeiul de manifestare, aşa că rămîne un gol de umplut, o foame de înfăptuiri pe care impacienţa iniţială nici n-o putea satisface fără fundamentul dobîndit apoi prin experienţa conjugată a trăirii şi culturii. Dubla lui formare nu va întîrzia să rodească fericit : studiul, elaborarea ştiinţifică, activitatea didactică sau obştească se împletesc cu sociabilitatea artistului, cu mobilitatea turistului îndrăgostit de peisajul spiritual al lumii, cu umanismul vibrant al profesorului. Vianu n-a părut şi nici n-a fost vreodată fanaticul auster devorat de livresc şi de corvoada programului său încărcat. În societate, ca şi în faţa mesei de lucru, era senin şi afabil, lucid în frenezia explorării, ca şi în cea a ordonării roadelor. Avea o demnitate nesilită, cordială, ivită prin trudă impalpabilă sau poate înnăscută, pe care scrupulul exactităţii şi respectul valorilor o confirmaseră fără putinţă de clintire.

Omul şi cărturarul aveau de partea lor un farmec insolit, făcut parcă să copleşească şi să atragă. Seducţia se exercita în adîncime, emana din întreaga lui fiinţă, ca o lumină captivantă. Pentru formula sufletească a generaţiilor mai noi diagrama stărilor sale de spirit spune mult ; prin exemplul acestui mare învăţat primim o lecţie dintre cele mai reconfortante.

Către Nicolae Bagdasar[3]

Tübingen, 22 iulie 1922

Iubite Bagdasar,

Răspund cu plăcere întrebărilor pe cari mi le pui şi o fac îndată după primirea scrisorii dtale. Hotărîrea dtale de a veni în Germania mă bucură—foloasele completării aici le cunoşti dta prea bine ca să le mai pun eu încă odată în lumină. Şi-ţi doresc numai să-ţi duci planul la bun sfîrşit. Dar, mai întîi, dragul meu Bagdasar, trebuie să-ţi garniseşti bine punga. Viaţa a devenit grozav de scumpă şi are o tendinţă evidentă de urcare. Ultima scădere a mărcii a produs ravagii în economie, şi oamenii încreţesc fruntea aşteptîndu-se la

[3] Prieten cu Tudor Vianu, filozoful Nicolae Bagdasar, astăzi în vîrstă de 71 de ani, a făcut studii superioare în Germania, împrejurare care a şi lucrat în favoarea apropierii lor. Au avut pe-atunci nu numai preocupări comune, ci şi aceiaşi profesori : Max Dessoir, Arthur Liebert, Karl Stumpf. Ulterior au colaborat în cadrul „Societăţii române de filozofie".

timpuri grele. Iată ! din martie de cînd sînt aici scumpetea vieții a sărit pe toată linia la dublu. Am stat și am socotit și m-am gîndit în toate felurile : ei, bine ! subt 5000 Mk. sumar nu trebuie să te aștepți a putea trăi în Germania. Bănuiesc că ești un om sobru și înzestrat cu un anumit grad de resemnare pentru că altfel ar trebui să încarc mai mult socoteala dtale, la scara sensualității și a fantaziei ! Apoi, o asemenea socoteală angajează numai prezentul și un viitor foarte apropiat, căci cine știe ce ne va aduce toamna. Și ce surprize ne rezervă anii cari vor veni ! Singura speranță stă în îmbunătățirea valutară a leului nostru. Ești optimist ? Eu unul am adesea crize de melancolie gîndidu-mă cum noi, țară sporită, cu ,,munți care poartă aur'', după cum spune cîntecul, și ,,grînar al Europei'', după cum stă la gazetă, am ajuns să fim a patra putere în lume în ordinea beciznicie. Toate astea vor să-ți spună ce neputincios e sfatul meu și cum dta însuți trebuie să hotărăști după slabele indicații pe cari ți le dau. Nu te lăsa cu toate astea intimidat, luptă, fă-ți curaj și încheie puțin ochii : instinctul ne scapă.

Vei veni aici și te vei simți liberat — dar trebuire să-ți atrag luare-aminte și asupra altor neplăceri cari altfel ar putea să-ți cază pe neașteptate în spate. Așa, taxele universitare sînt încincite pentru străini și — admițînd că vei ocupa un număr restrîns de prelegeri — asta înseamnă vreo 1500 — 2000 Mk. Apoi, permisiunea de a rămîne în orașul de studii nu se dobîndește decît în schimbul unei taxe care în martie era de 800 Mk. — dar care aud că s-a ridicat. Astea se repetă la începutul fiecărui semestru și provoacă o reacțiune specifică și periodică — un fel de febră intermitentă. În sfîrșit, vei fi așezat și te vei consacra studiilor. Dar cît timp vrei să stai ? Știi nemțește ca să nu-ți pierzi boiereșt vremea confundînd casa cu masa și cerul cu mînerul și să crezi că profesorul îți vorbește de ticăloșia pămîntului cînd el, dimpotrivă, dovedește clar avantajele Empireului !? Licența dtale nu capătă o valoare eventuală dacă, după ce lucrînd o teză și simțindu-te destul de înstărit ca să suporți un examen, ai cere pe baza ei o scurtare a stagiului. Altfel trebuie să aștepți 3—4 ani (după Universitate) mai înainte de a simți că titlul de ,,Doktor'' care ți se dă la berărie nu este numai o grațiozitate și îngîmfarea ta simplă uzurpare. Iată, dragă Bagdasar, cîte hidre îți stau în cale și ce idee mare îmi fac despre energia dtale, pentru că nu mă îndoiesc că vei ști să le retezi capetele și să ajungi aicia. Dacă vrei să te consacri filosofiei (iartă-mi locul comun !) singurul drum posibil duce în Germania, chiar dacă cineva ți-ar întoarce pietrele cu partea ascuțită în sus, după cum făcea Cato pentru tinerii visători cari umblau pe ulițele Romei.

Restul formelor este relativ simplu și îți cere numai oarecare imunitate pentru plictiseala ministerelor și oarecare indulgență pentru a sta de vorbă cu ușierii. Dacă te-ai fi dus la Ambasada germană ai fi căpătat acolo subt forma unui tipic mănunchiul de recomandațiuni necesare. Vei fi aflat că îți trebuie extractul de naștere, absolvirea liceului, diploma platonică de licență, un certificat de la urbea pe care o locuiești că ai cu ce să te întreții în străinătate (toate traduse în nemțește și legalizate la Min. de Externe și la Ambasada Germană), la care vei adăuga un curriculum vitae (Lebenslauf) scris cu mîna proprie în nemțește și o dovadă că posezi limba — cuprinsă de altfel în certificatul dtale de liceu (după cum vei observa — ca ceva de la sine înțeles — în ,,Lebenslauf''-ul pe care l-am amintit). După ce vei fi strîns toate acestea acte (și încă unul de bună purtare liberat de poliție, mi se pare), le închizi într-un plic, împreună cu o cerere de înscriere adresată Magnificenței Sale Rectorale și cu respectivele mărci poștale de răspuns* . Operația asta o faci în luna august sau începutul lui septembrie și aștepți apoi liniștit răspunsul. El îți va veni fără îndoială și aproape sigur afirmativ (există totuși Münchenul care se aude că e încă rebarbativ) și, pe baza acestui răspuns, vei căpăta viza de călătorie în Germania. E clar? Crede-mă că nu e nici prea complicat. Ce vrei? Lumea s-a sălbătăcit puțin după război, a devenit prudentă, se înconjură în măsuri și sufocă în paragrafe. Caută însă și fă-ți loc ; vei găsi pe aici oameni de treabă, un mediu de emulație și perspective sigure de dez-

* Pe care le cumperi de la Ambasada germană (nota scrisorii).

voltare. Îţi doresc, aşadar, noroc şi pentru că ne vom afla între aceleaşi graniţe — cine ştie? — îţi spun : la revedere !

Dacă îmi este permis un mic drept de reciprocitate, îţi voi face şi eu o rugăminte. Salută din parte-mi pe prieteni. Am fost aşa de prins, aşa de departe dus pe valurile visării ăştia care mă ţine de zece ani, încît — deşi mi-e sufletul plin de amiciţie şi mintea populată cu năluci plăcute — n-am scris nimănui. (De unde ai găsit adresa mea?) Salută pe Claudian şi întreabă-l cum a mers la „Mihaiu". M-ar bucura să aflu ceva despre el şi despre planurile lui. Dacă îl vezi pe Ţuţuianu — care în ultimul timp luase un cap de „malfaiteur" — , salută-l de asemeni, spune-i că am bune speranţe ca în curînd să-l văd omnesresseibolitor (cuvînt inventat ad-hoc şi pentru uzul lui) şi că am găsit 444 de paradoxe pe care i le voi debita la înapoiere. Ţi-aş spune poate ceva despre mine, dar dta mă opreşti s-o fac (nu?) şi eu profit bucuros de ocazie pentru a reintra în cuşcă. Dacă totuşi ne vom reîntîlni, îţi voi spune pe larg povestea omului cu un lanţ de gît. Mă crezi? Primind scrisoarea dtale, mi s-a făcut dor să mai spun palavre în româneşte. Iartă-mă te rog dacă am şi făcut-o fără să bag de seamă — şi fii sănătos.

Tudor Vianu

Sinaia, 13 August, 1932

Iubite Bagdasar,

Am primit „Omagiul lui Motru" ieri, la înapoerea dintr-o călătorie de vreo zece zile pe care am întreprins-o prin Ardeal. Nimeni n-a ştiut să-mi spună cine mi l-a adus în lipsă şi cu ce alte veşti, încît pînă la urmă a trebuit să-l consider ca un „dar din cer". Este în adevăr o frumoasă realizare ! Dta, care ai tot meritul conceperii şi întrupării lui, meriţi toate felicitările. Primeşte-le foarte călduroase din parte-mi ! Chiar azi voi începe să citesc articolele la rînd. Deocamdată [le-]am răsfoit şi cred că [totul] e bine corectat. Mi-a părut rău numai că n-au toate articolele *argument analitic* şi *bibliografie* la fine. Aceste ingrediente ştiinţifice şi un index de nume proprii la urmă ar fi contribuit însă să accentueze mai mult caracterul sistematic al volumului şi, prin urmare, să pună în relief mai adînc concepţia dtale. Ştiu însă pe de altă parte cîte greutăţi ai avut şi ce perseverenţă ai trebuit să dovedeşti, pînă a face să scrie pe toţi colaboratorii, necum să-i pui a face argumente analitice şi bibliografii. Volumul rămâne deci fructul celei mai frumoase stăruinţe şi un document suprem al mişcării noastre filosofice, adusă să se exprime în întregimea ei prin dta. Încă o dată, felicitări !

Eu voi rămîne în Sinaia pînă către finele lui August. Mi-am adus aci un cufăr cu cărţi şi explorez zilnic fundurile lui. . . manie veche !

Ştiu că aveai de gînd să pleci pe undeva, odată liberat de povara „omagiului". Ai făcut-o ? Rîndurile mele te vor găsi în Bucureşti ?

Cu speranţa plăcută de a te regăsi în curînd, sănătos şi dispus, te salută cu multă prietenie

T. Vianu

Către Simon Bayer [4]

Tübingen, 16 iulie 1922

Scumpul meu băiat Bayer,

Am primit rîndurile tale şi i le-am comunicat lui Dan. De altfel, atît eu, cît şi el eram informaţi asupra catastrofei. O aflasem mai întîi eu dintr-un ziar care îmi aducea această veste

[4] Corespondenţa lui Vianu cu Simon Bayer a cunoscut o întindere neobişnuită : peste 40 de ani. Am reţinut din dialogul lor epistolar cîteva texte revelatoare pentru ceea ce ni se pare a fi elementul nou în cunoaşterea marelui erudit : un tonus sufletesc făcut din tandreţe, elan juvenil şi expansiune confesivă.

de necrezut și, în același sfert de oră, aiurit și fără răsuflet, am așternut două rînduri pentru Dan și o pagină de jale, ție. Nu mai știu bine ce ți-am scris și nici, primind-o, dacă ai putut-o înțelege. Știu numai că mă simțeam ca și cum cineva mi-ar fi apăsat un genunchi greu pe piept și că eram cuprins de o amărăciune, de o mirare, că mă simțeam așa de pierdut și fără ajutor ca și cum nu știu ce dramă teribilă ar fi luat sfîrșit, că o ultimă speranță fusese stinsă din sufletul meu și că zăceam pierdut în noapte și pustietate. Ah! Dragul meu Bayer, va să zică sufletul ăsta tot mai poate scoate o notă. Nu suntem așa de uscați pe cît ne credem. Vine deodată ceva și aflăm atunci că mai e un sens în lucruri, că nu sîntem așa de pierduți pe cît socoteam. Pentru că, vezi! chiar excesul suferinței ne obligă să ne refacem și să strîngem și să ordonăm și să armonizăm fărămiturile astea împrăștiate de furtună. Așa, îmi spun (și parcă am înțeles-o de la început! într-o clipă demonică de ciudată și tragică bucurie) da, îmi spun că vei trece peste încercarea asta și că vei scoate înțelepciunea din ea. E duminică astăzi. N-am nici o poftă de lucru și nici un fel de poftă. E o vreme curioasă, cînd plouă și bate vînt, cînd apare soarele. Dacă aș fi la București, mi-aș lua pălăria și aș porni să te caut. Ne-am văzut puțin în ultimul an. Eu eram prins în lucrări absurde și zăceam cumplit de neurastenie — tu erai om ocupat și amenințai să devii chiar unul serios. Ei, vezi! acu, aș vrea să strig și o și fac, aici, singur, în odaia mea. De ce mi se pare că ceea ce se întîmplă pune capăt unei epoce în care te-ai înstrăinat de tine? De ce mi se pare că te simt acum mai aproape de mine, așa cum nu te-am simțit de trei sau patru ani? Sînt un ticălos. Parcă asta îți trebuie ție? cineva care să te scormonească? Nici nu știu ce vreau să spun; n-am nici un plan. Vreau numai să stau de vorbă cu tine, pentru că mi-e urît și n-am pe nimeni aici. Și de asta strîng literile așa; vreau să stăm mai mult împreună. M-am așteptat toată săptămîna asta să primesc o scrisoare de la tine — în care să-mi povestești. Cum s-a întîmplat? Ce a adus desnodămîntul ăsta așa de neașteptat? A fost mult timp bolnavă? Ce a avut? — Într-o noapte, Bayer, v-am și visat împreună — Dar tu erai într-o formă mai tînără, băiat, și ea avea multă grație și veselie. Un vis foarte senin, și m-am deșteptat dimineața ușor melancolic și aproape vesel. Am reluat atunci amintirile așa de multe care ne leagă și totul mi-a apărut așa de frumos și nu știu ce nevoie artistică, de compoziție pornea scenele cari îmi veneau în minte într-o natură anumită, subt un cer trandafiriu și într-o atmosferă sonoră și foarte umedă. Eu, după cum poate știi, sînt foarte receptiv la senzațiile inferioare, adică vreau să spun că le trăiesc cu multă intensitate și că extrag din ele o poezie specială, valori de temperament foarte interesante. Mi se pare că și tu te comporți la fel. Ei bine, retrăim atunci zile din acelea, răcorite de furtuni, dar deja uscate, pornind în oraș, plin de visuri — bolnav de plinătate, călcînd pe un trotuar uscat, primind din cînd în cînd o răbufneală umedă și parfumată de grădini și simțind deodată plasticitate specială a sufletului un salt colosal pornit din călcîie, o curbă fantastică prin aer, un joc de zefiri. Așa am fost eu ca băiat. Așa ai fost și tu — și visul îmi readucea starea asta. Atunci ai început tu iubirea care trebuia să devină viața și durerea ta. Eu n-am fost în stare de nici o iubire — de un asemenea sentiment important și cu consecințe. Asta n-a mers însă împreună cu neutralitatea simțirei. Dimpotrivă. Am avut o întreagă experiență erotică rămasă ție necunoscută. De douăzeci, de treizeci de ori (poate exagerat) am simțit un junghi adînc înfipt în inimă, o înduioșare teribilă care mă storcea și o neputință de a mai duce viața fără unire, fără contopire. Odată criza asta a ținut o lună (s-a întîmplat de curînd) și în timpul ăsta am fost literalmente nebun. Am avut nenorocul să apar de la început prea original, puțin sucit și prin urmare incomod — și cu toate că prilejuisem o idee foarte înaltă despre spiritul meu, am fost ținut la distanță. Da, am fost nebun în deplină știință că sînt astfel. Ce să-ți mai povestesc... Încetul cu încetul m-am liniștit și am îngropat această întîmplare ca pe un capitol confuz și exterior naturii mele. Adevărul e că n-am iubit niciodată în mod serios. Dar tu?... Tu ai iubit pentru că în tine există și capacitatea de viață socială, de trăire prin raportare la B. Ai o fire generoasă și devotată. Și cînd te gîndești că însăși noblețea firii tale te condamnă la ce trebuiai să suferi! Ce mizerie!

17.VII.

Norderney, 22 aug. /1922/, ora 2 n.

Dragul meu Bayer,

Scrisoarea ta m-a găsit la Norderney. Sînt pe insula aceasta din apropierea coastei germane şi olandeze de două săptămîni, iau băi de mare, mă odihnesc şi încerc să mă adun. Rămîn aici încă o săptămînă şi apoi mă duc la Berlin pentru ca spre mijlocul lui sept. să mă înapoiez la Tübingen. La venirea încoace m-am oprit două zile la Hannovra unde mă aştepta Barbilian. Toată vremea ne-am întreţinut despre tine şi pentru a fixa momentul ţi-am trimis două rînduri. Le-ai primit? Am fi vrut noi să-ţi spunem mai multe — dar am găsit cuvintele opace şi am fi dorit mai bine să te avem lîngă noi şi să-ţi dăm în sănătatea de frate ceea ce în zadar am fi încercat să-ţi spunem. Ce-ar fi, spunea Barbilian, dacă deodată ne-ar apărea Bayer în faţă. Lucrul nu e cu neputinţă. Cine ştie ? Poate că i-a venit gîndul să călătorească în Germania — La care replicam : Lucrul i-ar fi în tot cazul necesar. Aspectele noi l-ar distrage şi ar grăbi însănătoşirea sufletului lui. — Pe urmă, mai mult ghicindu-ne şi în sfîrşit pronunţînd anume ceea ce gîndeam, amestecarăm jalea unei suferinţe împărţite în adevăr cu imputarea timidă şi topită în înduioşare, adusă lipsei tale, ca şi cum această lipsă ar fi tălmăcit şi o separaţie în suflete, o divergenţă de drumuri. Numai o clipă a ţinut această supărare îndreptată cu o faţă de amant către tine — şi cu pumnii strînşi către destinul seducător care te răpise lanţului nostru de jocuri, pentru a-ţi înfige pumnalul în inimă — pe urmă simţirăm că toate personajele ascunse ale intrigii acesteia pot fi iertate şi că rămîne o înţelepciune la care trebuie să ne ridicăm. Dacă prietenia noastră valorează ceva este, întrucît manifestînd sorţi felurite, ne rămîne un bun în inimă care ne scoate din dispersiunea întîmplării şi ne menţine în legătură cu trecutul şi cu viitorul. Să dea Dumnezeu ca vorbele prieteniei să-ţi ajute la ceva şi să poţi găsi în afecţiunea noastră ceea ce inimei tale încercate îi trebuie.

Bunul şi săracul meu băiat ! nu numai că ai avut să trăieşti o catastrofă trimeasă din ceruri, dar după cum îmi spui, trăsnetul ăsta a făcut să ţîjnească şi noroiul pămîntului: Ce s-a întîmplat? cine te-a supărat? Ştiu şi eu cum deodată ce se lasă negurile pe o casă şi doliul pătrunde într-un suflet, mai adînc apar strigoii cei vii, spiritele rele ale vulgarităţii. Aide, rîde împreună cu mine ! În mod general îmi închipui ce trebuie să ţi se fi petrecut — ah ! şi cînd îmi spun că noi nu putem avea la îndemînă decît dispreţul ! — Îmi spui că citeşti pe Freud. Ce terapeutică superioară, ce perspective admirabile de curăţenie deschide în morală ! Şi asta nu pe calea întoarsă, şi ineficace, a tartufismului — ci cu un curaj eroic şi cu o privire de meduză menită să conjure realitatea. Mă gîndesc foarte serios la o morală freudiană şi o compar în avantajele ei cu moralismul kantian. În locul catehismului, a conversaţiilor morale, a preceptelor („Lucrează astfel încît legea acţiunii tale" etc. etc.), admir aici liberalismul absolut al concepţiei, convingerea că singurul mijloc de a extirpa răul este să-l laşi să se desăvîrşească, optimismul metafizic care afirmă substanţialitatea binelui — esenţa pură a sufletului întrucît prezenţa răului turbură funcţiunea lui normală şi-l detrachează. Toate acestea nu le spune Freud, dar cu siguranţă sînt închise în învăţătura lui psihiatrică după cum e închis sîmburele în fructă. O morală freudiană ar trebui să se aplice încă pentru întreg domeniul vieţii (şi pentru toate instinctele bestiei !). Tipul moralistului freudian este divulgatorul, nu acela care poate găsi o formulă şi în ironia apatică a sceptic ului, ci acela care împreună realismul viziunii cu eroismul transcendent al concepţiei. El este de fapt : Revoluţionarul, pe care lumea să căznească să-l nască de atîta vreme. El va fi — ca în cuvintele evangheliei — *Şarpele* şi *Porumbelul* în sfîrşit uniţi, omul pe care Nietzsche îl visa, şi pe care în făptura lui de contraste cosmice, reconciliînd pe Satan cu Arhangelii şi Domnul, îl presimţim şi îl dorim cu toţii. Morala a trăit un moment mare la vremea lui Socrate şi epoca întreagă care a urmat a culminat în Kant. În tot timpul acesta şi de-atunci nu s-a mai inventat nimic în morală. Nietzsche a întrezărit, desigur, ceva foarte important, dar felul favorabil pentru observaţia vieţii în care ne pune teoria freudiană va permite o cristalizare etică nouă. Deosebirea

dintre cele două morale se va putea rezuma astfel : în ce privește *metoda* — în loc de *îmbinație, incitație* ; drumul către bine nu este educația, ci *liberarea* ; și în ce privește atitudinea față de problema raportului dintre bine și capacitatea etică-umană („păcatul originar"), în locul unui bine *transcendent condițiilor realității*, unul *imanent normalității sufletului*. Aceasta va accentua însă dualismul materiei și psihei — și este un punct în care Nietzsche, ca barbar, nu va putea fi confirmat. Toate astea este posibil să le fi gîndit și tu și poate că supărarea pe care oamenii ți-au adus-o, după ce soarta ți-a dat o lovitură așa de tragică[5], să-ți fi născut în suflet surîsul acela de speranțe „infinite" pe care orice ticăloșie omenească trebuie de aci înainte să-l nască în noi.

Mă întrebi de proiectele mele, de teza mea. Îți voi scrie altădată mai pe larg. Deocamdată nu-ți pot spune decît că teza va fi o aplicație la un caz concret a ideilor elaborate în țară. Este probabil că o voi trece cu K. Gross (care, ca filosof, desigur că ți-e cunoscut). Gross, cu care am stabilit oarecari raporturi de intimitate, pare interesat de ideația mea. S-a nimerit să mă găsesc într-un cerc de idei care nu-i era de loc străin și tocmai la epoca asta. Altfel este un om blînd, delicat și atent — cu nici una din pretențiile sau brutalitățile pe care oamenii la noi le capătă de îndată ce dobîndesc o anumită influență socială.

T. Vianu

Tübingen, 19 sept. 1922,
ora 12 noaptea

Dragul meu Bayer,

Rîndurile tale au constituit un eveniment important pentru mine. Gîndul că în curînd te-aș putea vedea și că te-aș păstra lîngă mine m-a pus într-o fierbere pe care este greu să ți-o deslușesc. Cum să-ți spun? de unde să încep? Astă-seară am ascultat muzică un alegro mozartian strigat de trei coarde subțiri laolaltă. S-au mișcat lucrurile de la fund și mi se pare că am avut lacrimi în ochi. Hotărîrea ta de inspirație romantică mi-a dat mie însumi sentimentul unei identități pierdute. Firește, trebuie să te gîndești bine dacă face să te abați de la orientarea ta practică, dacă face să amîni din nou „instalarea" și „calmarea". Se pare că la un moment dat te hotărîșești într-un fel — dar lovitura de coarne pe care ai primit-o în ultima vreme nu ți-a făcut ție niciodată impresia că a fost rezultatul fatal și nenorocit al unei *divergențe* cu tine însuți? Venind aici s-ar putea spune că ai conjurat puterile cele rele ale destinului și că ai reintrat în matca ta. În sfîrșit, lucrul atîrnă de un sentiment foarte concret : dacă simți că la București îți pierzi vremea, dacă te vestejești acolo fără nici o încredere în ceea ce faci și fără nici o conștiință de posibilități, dacă poți pleca fără să renunți la nimic însemnat — atunci... Atunci nu sta nici o clipă la îndoială ca să pleci, te vei desface aci în libertate și fără îndoială vei culege odată roade. Ascultă-mă, dragul meu Bayer, suntem destul de trăiți pentru a nu mai confunda o anumită vioiciune a temperamentului cu vocațiunea adevărată. Faptul serios și esențial al vieții răspunde totdeauna cînd este întrebat — la vîrsta noastră mai ales nu se poate să nu răspundă. Dacă te vei hotărî prin urmare să pleci, înseamnă cel puțin că ai stabilit un drum și în felul ăsta vei scăpa de îndoielile, dezgustul și oscilările cari în țara românească te îmbărbătează fără să te maturifice.

Îndată după primirea scrisorii tale m-am dus la cafenea unde am întîlnit un cunoscut neamț, student în economie politică, pe care l-am putut întreba despre ceea ce mă interesează. Tu îmi vorbești de drept — și de economie politică. Mai întîi, lucrurile sînt deosebite și condițiunile variate. În ce privește „titlul", trebuie să te decizi, pentru că astfel nimic nu te împedică să studiezi dreptul comercial d.p., chiar figurînd ca „Nationalöconom". Economiștii de aici urmează mai toți prelegeri de drept, ba chiar unele ramuri ale acestuia din urmă sunt cerute la examenul lor. Studiul dreptului durează la Universitatea din Tübingen 7 semestre, pentru

[5] Pierderea soției.

„Staatswissenschaft", autoritatea de aci pretinde şi cîteva semestre de practică într-o bancă : asta este o măsură pur tübingeneză şi care la alte universităţi nu există. Tot ce ţi-am spus pînă acum valorează numai pentru nemţi. Pentru tine care vii cu licenţa din Bucureşti şi cu ani de barou — lucrurile se schimbă. În 3—4 semestre, dacă te simţi pregătit, ceri abreviarea stagiului pe baza diplomei tale universitare şi cererea nu poate să nu-ţi fie admisă. E bine în tot cazul să întrebi pe cineva care s-a găsit în condiţiile tale. Dintre numeroşii doctori economi care forfotesc la Bucureşti (toţi de origine nemţească) trebuie să fie cîţiva cari să fi plecat cu licenţa din ţară. Eu ştiu pe unul, pe Horia Maniu — care mi se pare că a expediat lucrurile destul de simplu. Îl cunoşti? El trebuie să se învîrtească pe la barou. Caută de-l cunoaşte — sau pune să-l întrebe pe unul dintre prietenii lui, pe Hurmuz Asnavorian d.p. Îţi trimit alături lista prelegerilor de drept şi economie cari se vor ţine semestrul acesta. Vei întîlni acolo numele ilustru al lui Wilbrandt care face facultatea din Tübingen foarte recomandabilă. Îţi mai trimit şi o pagină smulsă din regulament pentru a vedea actele cu care trebuie să te prevezi. Vei mai vedea acolo că pentru semestrul care va începe acum, în oct., cererea de înscriere trebuia s-o faci pînă la 15 sept. Se fac cu toate acestea şi excepţii — regulamentul, după cum vei vedea, le menţionează şi eu însumi cunosc cazul unui grec — încît, dacă te-ai decide şi te-ai grăbi, ai putea încă să ajungi semestrul de iarnă.

Actele poţi să le trimiţi încă din ţară, în traducere nemţească a Mins. de Externe şi cu viza legaţiunii germane. Da chiar legaţiunea germană nu va voi să-ţi dea viza pe paşaport înainte de a fi primit răspunsul de acceptiune al Universităţii. Măsura poate fi înconjurată : spui că pleci pt. afaceri sau „Familienangelegenheiten" şi atunci o primeşti numaidecât. (Dacă trimiţi actele prin poştă, nu uita să adaugi mărcile de răspuns pe care le poţi cumpăra la legaţiunea germană.) Universitatea de aci a ridicat orice măsură de exclusivism faţă de străini, încît poţi conta pe primire. Acum îmi aduc aminte şi îţi şi adaug o notiţă din Frankfurter Zeitung 12 sept. 1922 care menţionează acest lucru şi pe care la nevoie poţi să şi valorifici în faţa legaţiunii. Acolo vei putea găsi de altfel şi restul informaţiilor cari mie pot acum să-mi scape.

Viaţa ! Viaţa s-a scumpit. Cînd am venit se putea trăi încă cu 3—4 000 MK, astăzi trebuie să contezi neaparat pe 10 — 12 000 MK. Cine ştie ce ne mai aşteaptă? Norocul este că orice eventuală scădere a mărcii (cauza care urcă preţurile) urcă în mod mecanic valoarea leului şi menţine astfel „socoteala de-acasă" care se face în lei. Gîndindu-te bine : 12 000 M nu este tocmai mult în moneda noastră. Chiar cu scumpetea de acum viaţa rămîne mai ieftină decît la Buc. Să nu-ţi închipui însă că cu suma pe care ţi-o indic poţi să-ţi dai drumul fantaziei şi să înglobezi în ea toate „voluptariile". Cumpărarea multă de cărţi, călătorii etc. urcă cifra.

Tübingenul? Fiind împreună o să-l suporţi — şi de cum se va împrimăvăra o să-ţi facă chiar plăcere. E un cuib de verdeaţă, protejat de dealuri graţioase cu multe mărturii de viaţă veche şi cu pitorescul pestriţ şi juvenil al unui tîrg exclusiv universitar. E străbătut de Neckar, rîu frumos, şi stă în pragul „Pădurii Negre" (Schwarzwald), unde se respiră romantismul german. Burguri şi castele vechi îi fac pe o rază de km o centură de glorie şi fixează puncte de reper pt. excursionişti. În apropiere Stuttgartul (capitala Württembergului), unde se face muzică şi teatru bun. Nici Rinul nu e prea departe. În sfîrşit, dacă nu-ţi va conveni, poţi să-l schimbi după un semestru sau două, potrivit obiceiului studenţesc.

Încă ceva : să ştii că nici la Berlin viaţa nu e mult mai scumpă — ca atare — numai numărul tentaţiilor o pot spori pînă la fabulos. Despre Berlin şi în genere, informaţii poate să-ţi dea şi Barbu Solacolu, care studiază economia politică acolo şi care acum se găseşte de vacanţii la Buc. Caută-l neaparat. Să ştii însă că Berlinul nu o să-ţi placă nici ţie, după cum mie mi-a displăcut violent. E parvenit şi n-are nici o amenitate, afectează genul „fin de siècle" şi poartă cu toate acestea cizma de iuft. În sud, şi în micile oraşe universitare, se trăieşte o viaţă mai puţin factice şi cu o psihologie mai adîncă. Berlinul îl vei vizita — şi vei înţelege atunci că e antipatic. În sfîrşit, dacă vrei să încerci „conştiinţa provincialului" pe care noi o păstrăm aici, şi dacă vrei să ajungi pînă la un fel de „Weltbürgertum" cu ghete de lac, cu miros de cauciuc

și cu cunoștințe variate te poți duce să trăiești acolo într-un semestru de iarnă, cînd în provincie este „crepuscular". Pt. început și pt. intimitate, este recomandabil orașul mic. Vei face cunoștința profes. cu care vei voi să treci doctoratul (în regulă generală un om amabil și fără afectare), vei începe să lucrezi, îți vei aparține fără limită și te vei simți mulțumit. Haide, curaj ! Primul gest de inițiativă e greu, apoi toate dificultățile se aplanează și necesitatea situației va purta de grijă chiar acolo unde prevederea ta a lipsit. Cînd am plecat nu știam bine cum o s-o scot la capăt — astăzi stau pe aci relativ liniștit. Dacă n-ar fi germenul de sălbăticie din mine, mișcarea negativă a sentimentului, căderea grea la fund — am ajuns să înțeleg caracterul suferind al naturii mele — oh, de cîte ori ar trebui să mă felicit ! Cine știe, cine știe ! poate că odată voi înceta dușmănia cu mine, poate că vor veni și alte timpuri.

Nu-ți mai scriu despre lucrul și gîndurile mele pt. că acum sper să ți le pot împărtăși pe altă cale. De la Norderney, de la Hannovra și Bremen, împreună cu Dan, ți-am scris în repetate rînduri. Ai primit? Inima mi s-a deschis de atâtea ori după tine — și astăzi. . . vestea care m-a pus în friguri. Sunt nerăbdător să știu ce-ai hotărât. Răspunde-mi chiar înaintea unei deciziuni, imediat, pt. a avea siguranța că ai primit scrisoarea asta ceva cam încărcată. Te îmbrățișez și îți spune — cu bune presimțiri — la revedere,

al tău

Tudor.

Către Dan Barbilian[6]

Tübingen, 9 iulie 1922, seara

Dragă Dane,

Îți trimit scrisoarea bietului nostru Bayer. Vezi și tu ce bine au căzut rîndurile noastre din Tübingen. Dar n-aveam de unde s-o știm ; și, în afară de ironia generală cu care încheie, nu cred să ne facă un alt reproș sau să ne disprețuiască mai mult.

Eu i-am scris îndată ce am aflat catastrofa : zece rînduri de căineală, puțin incoerente și cu atîta căldură cîtă poate să mai dea inima asta uscată pe care aș vrea să mi-o smulg din piept. Dumnezeu să-l aibă în pază ! E multă noblețe în el și durerea care l-a izbit o să-l înalțe, o să-l facă mai frumos ! Sînt trist. Mă simt bolnav. Astăzi am avut o zi de amintiri, m-am reluat iarăși întreg și m-am pus în balanță. Mi-e gura plină de fiere și mă doare în moalele capului. Aș vrea să dorm vreo două săptămîni în șir și mă descurajează numai ideea că la urmă tot va trebui să mă redeștept. Am reluat, astăzi, toate ostenelile pe care le trăiesc de patru, cinci ani încoace. Lupta cu mine însumi, aspirațiile, dorința sălbatică de a dezvolta în mine iluzia germenului de perfecțiune pe care am crezut că-l stăpînesc. Ce obosit mă simt ! ce sfîrșit. Am dat totul în lături — am amînat totul. Cît aș fi vrut să mă bucur de viață, să trăiesc fericit, să mă devotez : am amînat totul ! De cîte ori mi-am spus că în doi-trei ani voi fi liber și că atunci voi putea fi fericit, că mă voi putea bucura, că îmi voi alege o femeie, că îmi voi organiza înțelepțește viața. Așteptînd, am trăit între visul meu de ocnaș, de muncitor de noapte, luptînd cu lenea, cu frivolitatea, cu inerția spiritului, țipînd uneori înăbușit de durere și de oboseală, și între evadările mele sumbre în nereguli grave ... Și anii s-au lungit și s-au adunat și nu știu cînd o să termin și cînd voi putea conta pe o armonie statornică și dacă voi mai putea să mă bucur vreodată, dacă mai este vreo speranță să mă curăț vreodată, dacă nu cumva mi-am încheiat aici viața... Aș vrea să spun lucrurile astea tare, să le strig. Sînt singur. Sînt ne-

[6] Cu Dan Barbilian, devenit mai tîrziu poetul Ion Barbu, T. Vianu s-a legat încă de la Giurgiu, prin 1908—1909, cînd magistratul Constantin Barbilian începuse să frecventeze casa doctorul Vianu, medic primar al orașului. Studiile la Liceul Gh. Lazăr din București, plecarea amîndorura pentru perfecționare în Germania desăvîrșesc bunele lor raporturi, încălzite, multă vreme la flacăra simpatiei și conprehensiunii.

norocit și condamnat. Niciodată n-am simțit plăcerea că trăiesc. Am păcătuit mereu prin mohoreală. Aș vrea să pot blestema pe cineva. Totul e vinovat. Rădăcinile sînt putrede. Mediu ticălos, lipsă de delicatețe morală, din fașe. Mult m-am chinuit. Nu ți-am spus cum m-am hotărît să plec din nou în străinătate. Într-o zi m-a prins o asemenea deznădejde, încît ca din senin, eram la masă, m-a izbucnit plînsul și am trecut în odaia mea și am plîns vreo două ceasuri. E grozav lucru să plîngi fără o ocazie momentană! Mă simțeam pierdut și atunci mi-am spus că singura scăpare e să plec, mai întîi să uit, pe urmă să caut să mă transform, să mă reeduc (sau ți-am mai povestit?). Și am venit aici. Și acum? Nu știu cum o să subzist. Am făcut un act de deznădejde, plecînd. Cum o s-o duc mai departe? De unde o să scot „averea" care îmi trebuie pînă la urmă? Dacă mă întorc sînt cu adevărat pierdut. Dacă mă întorc înainte de a mă simți însănătoșit deplin, stăpîn pe mine, cu autoritate internă, smuls îndoielilor, dacă mă întorc înainte de astea, atunci mă înnămolesc pentru totdeauna, pier în mocirlă. Ah! Iartă-mă. Sînt îndobitocit astă-seară. Tu poți să mă ierți. M-am gîndit mereu la tine. Și tu ești în criză grea. Îmi spun că trebuie să luptăm — să ne sprijinim. De ce nu mi-ai scris nimic? Nu cumva te-a dezamăgit întîlnirea noastră? Înțeleg puțin că trebuie să fi fost așa. N-am fost veseli. Dar tu înțelegi de ce — și n-a fost numai din vina mea. Poate cu toate-acestea că acum se petrece un lucru definitiv. Poate că acum se pregătește o renaștere, o pacificare. Aș vrea să fie cineva lîngă mine care să mă consoleze, să mă raționeze, să mă aducă să sper. Și tu trebuie să simți lucrul ăsta — sau poate că tu te simți de pe acum mai bine.

Vezi de răspunde-mi, spune-mi că lucrezi, că nu te mai frămînți, că te cauți. Dacă nu învingi în viață, ești un ticălos. Aplecarea drapelelor n-are niciodată nici o scuză. Trebuie să învingi toate tristețile. Trebuie să te înalți pînă la melancolie. Cînd voi putea să întrec toate tristețile? Să uit anii ăștia pierduți în deznădejde, sărăcia, neantul? Acum, în jurul meu e moarte. Cîți s-au dus! Și-acum în urmă omul ăsta pe care îl iubim, Bayer, atins așa de greu, încărcat de o suferință care o să-l apese toată viața. Vezi, asta se numește ratare! Un complot al împrejurărilor care îți pune pe inimă o pecete de foc; ceva care nu se mai poate uita, infinit și incalculabil în consecințe. Pînă la un punct totul ți se pare ușor în viață, și trecător. Și deodată se întîmplă ceva care îți descoperă seriosul tragic al vieții Și dacă ești pregătit? Și noi nu sîntem pregătiți. El încă mai mult decît noi. Cred că el va putea scoate de aici aur. Dar noi ce am fi putut face? Nu știu dacă are șir ce îți scriu și nici nu am tăria să recitesc ce am scris. Întîmplarea lui Bayer mi-a vorbit adînc. Dacă nu i-ai scris, trebuie s-o faci. Să faci ca și cum n-ai ști nimic — nu se poate. Trebuie să-i scrii. Vezi de nu mă uita nici pe mine.

Cînd mă voi simți mai limpede o să-ți scriu din nou și cu mai multă ordine decît o pot face acum. Te sărut

Tudor

P.S. I: Am scris la München pentru o odaie, dacă nimeresc un răspuns favorabil, plec acolo în august ca să văd dacă pe acolo fața pămîntului nu e cumva altfel.

Știi ce mi-a trecut prin cap ieri? Să plec în Indii, în China sau în Țara de Foc. Asta ca ceva foarte serios, ca o tentativă practică, nu estetică. Lucrul rămîne totuși o reverie — și imboldul mi l-a dat o lectură poignantă: cele 5 volume de corespondență ale lui Flaubert. Aștept veștile tale.

T.

P.S. II: Înapoiază-mi foaia lui Bayer, pe care aș vrea s-o păstrez.

Către Lucian Blaga [7]

15.V.1921

Mă vei ierta, desigur, scumpul meu Lucian Blaga, dacă răspund așa de tîrziu rîndurilor tale. Cum să-ți lămuresc însă starea de spirit în care trăiesc de mai multe luni de zile? În scurt: sînt în plina elaborare a unei cărți pe care o nădăjduiesc gata către sfîrșitul toamnei. Sper ca în cîteva zile să plec undeva, la munte, poate la Cîmpulung, unde să încep actul „solemn" al redactării. Dar ce va fi cartea aceasta — iată ce nu vreau încă să-ți spun. Atunci, însă, cînd voi vedea-o frumos așezată între cartoanele pe care mi le-a pregătit, atunci, tu încă poate nu știi cît sper să fim prieteni, așa cum am dorit totdeauna.

Iată, însă, că, în vreme ce eu întîrziam răspunsul meu, s-au întîmplat unele lucruri pe care vreau să le amintesc. Așa, premiul Academiei, pe care l-ai dobîndit tu pentru „Poemele Luminii", și pe care noi îl prevedeam, dar care nu ne-a bucurat mai puțin. Te felicit din inimă. Dar Academia vine totdeauna tîrziu și ea premiază astăzi cartea admirabilă care e „Poemele Luminii", cînd poetul a trecut mai departe și poate a luat-o pe un drum care se desfăcea din cel pe care pornise. El vrea astfel să știe ce fac în vremea aceasta privitorii din marginea șoselei. Și, dacă nu mă înșel, ghicesc în rîndurile tale o neliniște de acest fel. Apoi, tu însuți o știi și o spui anume: „Pașii Profetului" înseamnă o evoluție hotărîtă într-o direcție diferită. Tu crezi chiar că spiritul din această ultimă culegere se poate lega de ceea ce s-a numit „expresionism" — și mă întrebi. Neapărat, ai dreptate cînd vezi în expresionism o înțelegere nouă a lucrurilor. Adică, la drept vorbind, în toate epocile romantice s-a pus accentul pe subiectivitate și totdeauna în lumina acesteia au căutat „romanticii" să înțeleagă lucrurile. „Lucrurile" la rîndul lor au devenit atunci „valori", vreau să spun, și am mai spus-o și altădată, „ocaziuni de credință, de afirmare spirituală", și aici stă romantismul și expresionismul. Numai că niciodată ca în această ultimă vreme, spiritul nu s-a dovedit mai orgolios, mai străbătător, mai stăpîn pe destinele lumii — pe destinele lui. Așa că ai dreptate să bănuiești, fie și numai pe temeiul articolului pe care l-am publicat eu în „Ideea europeană", simpatia mea pentru acest ultim curent sufletesc.

Rămîne însă ceva. Dacă expresionismul e un însemnat fapt în cultura modernă, dacă el poartă sufletul omului pînă la fiecare și îl așază în unda pe care o stîrni Dumnezeu cînd asvîrli în lumea asta „cuvîntul", „Verbul", nu știu dacă legitimitatea lui e tot așa de strălucită și în arta pe care sufletul tău o iubește, căci, aici, noi admirăm de cîteva mii de ani acea titanică stăpînire a artistului, care înfățișează strașnica îmbinare de pasiune și răceală, iubire și cruzime, subconștiență și claritate — încît, mai zilele trecute, m-a lăsat multă vreme gînditor o vorbă a lui Flaubert (în „Corespondențe") care vrînd să enumere pe giganții nepătrunși, Homer, Rabelais, Shakespeare, îi numește „impitoyables", nemiloși. Și dacă sînt ei, în adevăr, așa, pricina stă în aceea că titanii ăștia sînt niște activi, niște zei voliționari (îmi permiți expresia?), sau poate numai oameni extraordinari și energici, cari apasă degete robuste în plasma sentimentului și ajung astfel la forme, adică la răceală, la cruzime și la claritate. Vezi că, atunci, artistul a ajuns deodată și la condițiunea obiectivă și că faza subiectivistă a expresionismului oprește procesul creator la jumătate de drum. Așa mă învață pe mine anticul sentiment artistic al omului. Acum, dacă expresionismul se va libera și va străbate în adevăr la lumină, dacă el va evada din închisoarea subconștienței și va ajunge la forme, marea experiență mistică pe care omul o va fi făcut-o prin el va da înfățișărilor sale o adîncime, o seriozitate, o conștiință mai vie a lui Dumnezeu, pe cari formele trecute ale artei nu le vor fi cunoscut. Expresionismul, deci, pentru artă, înseamnă

[7] Cele două scrisori adresate lui Blaga, redactate la mari intervale de tip, ilustrează o profundă amiciție intelectuală în care prețuirea reciprocă a incitat la clarificări necomplezente și la analize revelatoare.

în înțelegerea mea tocmai această intensă experiență mistică și universală. Ți-am lămurit, însă, cum lucrul acesta nu poate însemna totul.

Ce gîndești tu despre lucrurile astea? M-ai provocat și trebuie să-mi răspunzi. Și în viitor mă voi încerca să mă precizez și în legătură cu delicatul accent din „Pașii Profetului". Căci altceva mai bun ce am putea noi face!? În jurul nostru e un nivel ticălos. Mi-e silă să deschid ochii, îi țin mereu închiși și dacă vrei să mă vizitezi în singurătatea mea voi socoti oricînd rîndurile tale ca un sol de dulce și spirituală frăție.

Tudor Vianu

Teatrul Național din Buc.
15.I.1946

Iubite Blaga,

Am auzit că ai fost prin București și am resimțit o mare mîhnire că nu mi-ai dat un semn pentru a ne putea vedea și mai vorbi despre lucruri de-ale noastre. Ce să fie? Altădată ne întîlneam totdeauna și, cu toate că ocupațiile tale îți lăsau puțin timp liber, puteam cel puțin să te văd în treacăt. Rogu-te nu mă ocoli la viitoarea ta venire. Iată, începem să îmbătrînim și nu e bine să risipim clipele care ne pot menține alături. Ce lucrezi? Ce te pregătești să mai publici? Eu sînt pe punctul să dau la lumină două volume de studii, dar mi-a rămas puțină vreme să mă așed la o nouă cercetare. Teatrul mi-a modificat viața și nu pot spune că sînt mulțumit: vîrtejul e prea amețitor; zgomotul e prea mare.

Transmite, te rog, doamnei și domnișoarei Blaga omagiile mele și crede în întreaga mea dragoste prietenească.

T. Vianu

Către Al. Dima[8]

Poiana Țapului (Zamora)
8.VIII.1944

Iubite prietene Dima,

Bine ai venit! Scrisoarea dtale, care mi-a sosit cu oarecare întîrziere, probabil din pricina unor indicații de adresă necomplecte, îmi aduce știrea că te găsești din nou la Sibiu. Îți mulțumesc pentru cuvintele pe care mi le adresezi cu prilejul definitivării mele. Sper că ne vom putea regăsi curînd la treburile noastre și într-o colaborare pe care aș dori-o cît mai frecventă și mai apropiată. Eu sînt aici, la Poiana Țapului, încă de la 5 aprilie, dar nevoile m-au readus mereu în București și chiar acum, în urmă, către finele lui iulie, cînd grozavul bombardament de noapte m-a aflat oarecum în mijlocul tragediei. Lucrez cu toate acestea cu sîrg, printre altele la tratatul despre *Metaforă*, pe care aș dori să-l public în toamnă. *Istoria literaturii* vol. I și *Filosofia culturii* au văzut în fine lumina tiparului și aș dori să ți le ofer cît mai curînd. Oare expediția prin poștă te-ar afla la Sibiu? Sau nu ai cumva un drum pe aci, cu care ocazie mi-ar fi atît de plăcut să ne revedem și să mai vorbim despre atîtea lucruri de-ale noastre? Așteptînd veștile dtale, îți urez multe lucruri bune și-ți string mîna cu veche prietenie,

T. Vianu

---

[8] Cu prof. Al. Dima, Tudor Vianu s-a cunoscut încă pe cînd primul a fost membru al Seminarului de estetică. În persoana sa, Vianu vedea încă din 1925—1928 „unul din cei mai prețuiți studenți ai vremii, îndreptățind de pe atunci speranțele cele mai bune într-o rodnică activitate științifică".

Către Tudor George [9]

Stimate domnule Tudor George,

Scurta întîrziere a acestor rînduri provine din faptul că mesajul d-tale a sosit la mine într-un moment cînd nu mă aflam în București. Astăzi plec din nou. Am avut deci puțin timp pentru a citi scrisoarea d-tale și poemul care o însoțește. A fost destul pentru a recunoaște în d-ta un om de spirit și în compunerea d-tale o poemă autentică, foarte interesantă ca temă, plină de substanță lirică, mai ales în pasajele descriptive. Versul mi s-a părut solid construit și mi-a sunat cu armonii ample, metalice, ca la parnasieni. Nu mi-au scăpat pe-alocuri și unele pauze și reluări ale narațiunii ca în *Luceafărul* lui Eminescu. Dacă îngădui însă și o rezervă, aș dori să-ți spun că nu sunt totdeauna de acord cu limba d-tale, în care am notat forme forțate (*bărăganii*, *răcoară*), formații personale discutabile (*selenit*, *hernir*, *eden* ca adjective), deviații nejustificate (*silvanic*, *hermir*), termeni improprii (*ghiotura de ape*) etc. Sunt sigur că d-ta însuți te vei convinge de neajunsurile legate de astfel de forme și că vei ajunge la o limbă mai firească. Am întîmpinat uneori și imagini oarecum forțate. Dar altfel ce minunate evocări, ce just și adînc sentiment al naturii. Îți mulțumesc pentru plăcerea pe care mi-ai provocat-o și pentru încrederea arătată.

Așteptînd prilejul de a te cunoaște personal, îți strîng mîna cu prietenie.

Tudor Vianu

1 august 1956

Către Dimitrie Gusti [10]

Buc., 26.X.1955

Mult stimate și iubite domnule Profesor,

Mă port de mai multă vreme cu gîndul să vă ofer una din ultimele mele publicații, traducerea românească a operei lui Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, împreună cu studiul introductiv care o însoțește, pe care vă rog să le judecați cu bunăvoință. Cunoscînd afinitatea dvs. pentru autorul lui *Dichtung und Wahrheit*, îmi permit să cred că aducerea lui în domeniul limbii noastre vă va trezi interesul. Aș fi vrut să vă aduc personal aceste volume și să suspend astfel o eclipsare care nu s-a produs fără neîncetata mea părere de rău, dar pe care am crezut că e mai bine să mi-o impun atunci cînd — îmi dați voie s-o spun? — atunci cînd mi s-a părut că vizitele mele nu vă mai făceau plăcerea de altădată și pe aceea cu care eu le legam ori de cîte ori aveam prilejul să le fac. Amintirea trecutului n-a pălit însă niciodată în mine, și astăzi, cînd prieteni comuni îmi aduc ecoul unor sentimente neschimbate, mă simt stăpînit de o vie emoție.

Trăiesc de multă vreme, iubite domnule Profesor, în desfășurarea unei activități pe care trebuie s-o judec cam prea întinsă. Este prea mult de făcut; energiile folosite nu sînt îndestulătoare. La finele acestei săptămîni voi fi obligat să plec din București pentru opt-zece zile. Înapoindu-mă, îmi voi lua permisiunea să vă caut. Rugîndu-vă să primiți sincere felicitări cu prilejul onomasticii dvs. și să transmiteți Doamnei Gusti omagiile mele foarte respectuoase, vă asigură de vechile sale sentimente afectuoase și devotate

T. Vianu

---

[9] Poetul Tudor George încredințase lui Vianu, în manuscris, poemul său *Legenda cerbului*.

[10] Scrisoarea către D. Gusti respiră admirația pentru animatorul de înaltă clasă care îi îndrumase primii pași și vine să refacă o legătură întreruptă vremelnic.

Către Victor Iancu[11],

17 mai 1933

Scumpe domnule Iancu,

Am primit scrisoarea d-tale și am citit-o cu o plăcere care ar fi fost deplină, dacă pe lîngă bunele ştiri pe care mi le dai despre înaintarea lucrului d-tale n-aş afla ceva şi despre greutăţile pe care le întîmpini din pricina nenorocitelor stări din Germania. Mi-a părut bine că ai continuat a lucra „problema formei" şi că astfel discuţiile noastre de altădată, din Seminarul de estetică, au găsit prin d-ta o continuare. Ştiind cît de sîrguitor şi sistematic munceşti, sunt sigur că trebuie să fi ajuns la rezultate interesante.

Ar fi însă păcat dacă, după trei ani de petrecere în universităţile germane, n-ai putea promova acolo. De aceea, sfatul meu este să depui toate silinţile pentru a termina la München lucrul început. Firește, dacă lucrul se va dovedi imposibil, vei reveni în Bucureşti, unde nu încape îndoială că semestrele d-tale germane vor fi echivalate şi unde sper că lucrarea d-tale se va bucura de o bună primire. De altfel un doctorat conştiincios, la München sau Bucureşti, are aceeaşi însemnătate în preţuirea academică. Ar fi însă păcat să revii nu după libera d-tale hotărîre, ci prin presiunea unor evenimente atît de stranii şi cu sentimentul că a trebuit să renunţi la unele din punctele programului pentru care ai lucrat cu atîta hărnicie.

În speranţa plăcută de a avea veşti bune despre d-ta şi cu multe urări de succes, îţi strînge prieteneşte mîna

T. Vianu

Bucureşti, 6 iunie 1939

Iubite Domnule Victor Iancu,

Îţi mulţumesc pentru trimiterea regulată a *Ţării noui*. Mi-au sosit pînă acum trei numere şi cu toate că micul răstimp al apariţiei lor n-a putut crea în mine o deprindere, îţi mărturisesc că le aştept cu plăcere şi interes. Revista apare în condiţii excelente şi — ceea ce a alcătuit pentru mine o surpriză dintre cele mai agreabile a fost descoperirea dtale ca publicist politic. Caracterul înaintat şi curagios al ideilor dtale, seriozitatea şi limpezimea chipului în care le prezinţi mă fac să te urmăresc cu o simpatică participare. Te felicit din inimă şi îţi urez spor la muncă :

În numărul ulterior, am văzut amintit un vechi articol de-al meu, de-acum vreo 15 ani, pe care îl credeam cu totul înmormîntat în colecţiile *Gîndirii*. El datează din vremea în care, înapoiat de curînd din Germania, aduceam cu mine dorinţa de a vedea cultura noastră înaintînd către stilul marilor creaţii, poate ceva înrudit cu ceea ce Blaga a numit mai tîrziu *cultura majoră*. Mi se părea că prea ne menţinem la nivelul etnograficului. Pârvan gîndea pe-atunci în acelaşi fel. Îmi pare bine că dta pari să te alături acestei directive şi îmi place să recunosc că dta o poţi face cu bune motive, atît ca ardelean, cît şi prin ceea ce formaţia dtale adaugă însuşirii de fiu al părţii apusene a pămîntului nostru. Fie ca sforţarea dtale să fie încununată de succes !

Ţi-am trimis mai zilele trecute două noi publicaţii de-ale mele. Le-ai primit ?

Cu plăcerea de a primi curînd bunele dtale veşti, te rog să crezi în vechea mea prietenie şi să primeşti o călduroasă strîngere de mînă din partea lui

T. Vianu.

---

[11] Lui Victor Iancu, student, apoi doctorand în Germania şi, în fine, universitar şi editor la Cluj, T. Vianu i-a dat unele sfaturi şi i-a împărtăşit din propriile-i proiecte.

Către Henri Jacquier [12]

Mult stimate Domnule Jacquier,

Am petrecut, aseară, ceasuri de mare desfătare intelectuală citind articolele dtale din ultimul număr al Buletinului lingvistic. Noul concept pe care l-ai făurit în contribuția despre *Le discours direct né* și multele, atît de finele precizări pe care le-ai adus în studiul consacrat *stilisticii* lui Iordan au găsit în mine un cititor pasionat și admirativ. Urmăresc de mai multă vreme articolele dtale din revista *Cercului literar*: acelea despre *atmosferă* au devenit punctul de plecare al unor reflecții proprii, care vor dobîndi poate odată o formă închegată. Nu mi-a scăpat nici cealaltă recenzie asupra cărții lui Iordan cu adausurile-i atît de interesante găzduite de Buletinul lingvistic. Rezervele pe care le faci în legătură cu observațiile mele din R. F. R. pot fi dezvoltate mai departe. Deocamdată deosebirea dintre stilistica lingvistică și cea estetică nu mi se pare, încă, superior întemeiată.

Am dorit să însemn aici via participare cu care citesc fiecare dintre contribuțiile dtale și marele interes cu care le aștept.

Deunăzi, stînd de vorbă cu amicul nostru Al. Rosetti, făuream planul unei concentrări mai intense într-o lucrare comună. N-ar exista oare putința să ne apropiem și în spațiu? Deocamdată m-aș bucura mult dacă, venind în București, ne-am putea revedea și sta de vorbă despre atîtea lucruri care ne sînt comune.

Dorindu-ți un an spornic și multă mulțumire sufletească, te asigură de sentimentele sale foarte devotate

Tudor Vianu

Către Ana Macedonski [13]

Sinaia, 16 iulie 1938

Prea onorată doamnă Macedonski,

Am primit ambele scrisori pe care mi le-ați adresat la Sinaia. Răspunsul meu vine cu oarecare întîrziere, deoarece în vremea din urmă am fost destul de bolnav. M-am înapoiat de la Aiud, unde am prezidat comisia de bacalaureat, cu o criză de rinichi, care m-a ținut la pat tot timpul și în situația de a suspenda cîteva din obligațile mele cele mai urgente. Cu toate acestea am căutat să perfectez vol. I al ediției pe care o pregătesc și, pe ziua de ieri, am fost la București, unde am predat manuscrisul. L-am văzut pe dl. Rosetti numai un sfert de ceas, într-un scurt interval smuls numeroaselor solicitări la care trebuie să răspundă, așa încît n-am putut discuta mai mult chestiunea care vă interesează. Cum însă motivul pe care l-a dat în ultima întrevedere a dispărut, poate că va fi în stare de a satisface cererea dvs. Este drept totuși că mi-a vorbit de greutățile instituției sale ... Voi reveni cu noi insistențe, deoarece dorința mea cea mai vie este de a vă putea fi util.

Vă mulțumesc pentru informațiile pe care mi le dați și de care voi face uz. De altfel, în toamnă, cînd voi reveni în București, vă voi ruga să-mi comunicați și restul materialului pe care îl veți fi strîns între timp, așa ca lucrarea mea să apară într-o formă cît mai completă.

Mulțumindu-vă din inimă pentru bunăvoința Dvs. și rugîndu-vă să credeți în sentimentele mele foarte devotate, vă asigură de tot respectul său

T. Vianu

O dată cu aceasta expediez o scrisoare și d-lui Rosetti.

---

[12] Textul către Henri Jacquier l-am restabilit după o ciornă găsită în arhiva familiei Vianu. Cred că datează din perioada 1950—1952.

[13] Scrisoarea expediată d-nei Ana Macedonski aparține unui moment premergător apariției ediției de *Opere* de Al. Macedonski, pe care Vianu a îngrijit-o și tipărit-o începînd din anul 1939.

Către Mircea Maiorescu [14]

7 februarie 1962

Stimate domnule doctor,

Scrisoarea dvs. mi-a făcut multă plăcere. Vorbisem tocmai, la Facultatea de medicină, unui grup de interni ai spitalelor despre tot ce așteaptă lumea suferinzilor de la medicii umaniști (medicii cu „cultură morală", ziceam eu), cînd unul din aceștia mi s-a înfățișat în rîndurile dvs., cu o prietenie și semnele unei afinități pentru care vă sînt recunoscător. Spre deosebire de dvs., doctorii, noi, care atingem pe semenii noștri mai ales prin cuvîntul scris, adică prin acel trimis fără o adresă precisă, nu știm bine dacă acest cuvînt poate fi de folos și cui anume. Din cînd în cînd avem însă bucuria de a afla că mesajul nostru a ajuns la o destinație și atunci simțim ceva ca o întărire pe drumurile străbătute de ani de zile. Vă mulțumesc pentru că m-ați făcut a încerca din nou acest sentiment. Și, pentru că, după cum rezultă din rîndurile dvs. prietenești, ca și din știrile ce mi le dați în legătură cu activitatea și preocupările dvs., pare că am avea și alte lucruri să ne spunem, ce-ar fi dacă ne-am întîlni odată? La Biblioteca Academiei, după ora 12, sau la mine acasă, către sfîrșitul după-amiezelor, sînt ușor de găsit, mai ales dacă sînt prevenit prin telefon.

Cu speranța plăcută de a ne putea vedea cîndva, vă transmite bunele lui salutări

T. Vianu.

Către Ion Petrovici [15]

Sinaia, 1 august 1936

Mult stimate și iubite Domnule Profesor,

Vă mulțumesc din inimă pentru bunele cuvinte pe care mi le-ați adresat în marea restriște sufletească în care mă găsesc. Despărțirea de Alecu îmi împarte viața în două. Știu bine acum că a doua parte a vieții mele va conține un element de amărăciune pe care nimic nu-l va putea înlătura.

Mă doare plecarea atît de timpurie a lui Alecu de lîngă mine, nu numai din pricina marii mele singurătăți de acum, dar și pentru că această plecare s-a întîmplat după o viață atît de contrariată, uneori atît de chinuită și înaintea acelei realizări de sine la care eminentele lui însușiri îi dădeau dreptul să aspire.

Voi povesti poate odată rătăcirile copilului slăbuț, a cărui siluetă delicată devenise aproape proverbială în Moldova războiului, însoțind pe un bătrîn medic militar în posturile cele mai primejdioase ale serviciului său. Copilul, care rămăsese orfan de mamă încă de la vîrsta de nouă ani și care de-atunci primise o puternică izbitură nervoasă, a trăit și războiul cu toate încercările lui în tovărășia tatălui nostru, pe care nu voia în nici un chip să-l părăsească. Toate aceste impresii, fixate la începutul vieții, au determinat caracterul lui Alecu, în care o oboseală prematură devenise terenul de înflorire a atîtor virtuți: rezerva, delicatețea, scrupulul moral departe împins și o deprindere de a delibera care ascuțise în el puterile unui intelectual de o rară organizație logică.

---

[14] Medic primar la spitalul „Emilia Irza", reputat pediatru și, în ceasurile libere, traducător din Goethe; îi prezentase lui Vianu una din traducerile sale, la care se referă scrisoarea publicată aici.

[15] Capitolul corespondenței cu Ion Petrovici e mai întins decît lasă să se întrevadă textele de față. Acestea ilustrează numai un aspect al unor raporturi întemeiate pe stimă și solicitudine reciprocă.

Dar toate aceste însușiri care întregeau icoana unui om vrednic în atîtea feluri de a fi iubit s-au risipit înainte de a fi cunoscute cum se cuvine. Au fost care l-au jignit, după cum observați și Dvs., iubite Domnule Profesor, și aceste jigniri se îndreptau împotriva cuiva care prin însușirile și tradițiile sale merită afecțiunea și respectul general. Fie ca acele nemeritate ofense, revenind ca păreri de rău în amintirea oamenilor slabi sau superficiali care le-au provocat, să se transforme în tot atîtea motive de adîncire și înnobilare. Fie ca nedreptatea să se transforme într-o forță a dreptății și răutatea frivolă în pîrghie a binelui.

Dumneavoastră, iubite Domnule Profesor, i-ați arătat totdeauna multă simpatie lui Alecu și primirea plină de înțelegere și bunăvoință pe care i-o făceați se numără printre clipele lui cele mai bune. Pentru toate acestea vă mulțumesc cu multă emoție și recunoștință.

Rugîndu-vă să arătați respectuoasele mele omagii doamnei Petrovici, vă asigură de vechiul său devotament

T. Vianu.

Poiana Țapului, 30 iulie 1943

Am luat cunoștință din ziare de distincția ce mi-a fost acordată la propunerea Dvs. Țin să vă mulțumesc cu multă căldură pentru bunăvoința pe care mi-o acordați și să vă asigur că ea întărește în mine, împreună cu convingerea de a merge mai departe pe căile mele, căldura atașamentului pentru Dvs.

Prilejul acestor rînduri este însă îndoit : vroiam să spun cît de mult m-au mișcat cuvintele pe care le-ați rostit la incinerarea bunului și regretatului nostru prieten Lovinescu, la al cărui destin nu numai Dvs., ca vechi coleg, dar și noi, admiratorii aparținînd unei generații ceva mai tinere, asistam adeseori cu un negrăit sentiment de uimire și amărăciune.

Cuvintele Dvs., atît de nobile și curajoase, alină în noi această durere și rostite dintr-un loc înalt, restituie memoriei lui Lovinescu recunoașterea care i-a fost refuzată în viață. Ele mi s-au părut a avea și o semnificație mai generală, capabilă să întărească pe orice intelectual care s-a izbit vreodată de unul din nenumăratele prilejuri ale nedreptății și neînțelegerii. Știam prea bine de cîte ori obiectivitatea și generozitatea Dvs. au avut ocazia să se exprime încît manifestarea lor a mîngîiat oarecum durerea pierderii unui prieten și a unui maestru mult prețuit cu satisfacția de a vedea continuându-se o linie și stabilindu-se un exemplu.

Tudor Vianu

Către Vasile Pârvan [16]

Onorate Domnule Profesor,

Zilele trecute am fost anunțat de dl. Andrei Braniște că, în urma intervenției Dvs., manuscrisul pe care îl dădusem de mai multă vreme, „Culturei Naționale" a fost trimes la tipar și că în curînd volumul meu va apărea. Pentru că în cele două rînduri din urmă, luîndu-mi permisiunea să vă vizitez, v-am găsit la masa de lucru, și cum n-aș vrea să vă turbur și a treia oară (deși rarele ocazii în care îmi este dat să vă văd sunt pentru mine și ocazii de deosebită reconfortare sufletească), mă adresez Dvs. prin scris.

---

[16] Vasile Pârvan, consilier al Editurii „Cultura națională", recomandă urgentarea formelor de publicare a volumului cu care T. Vianu se pregătea să debuteze în 1925 *Fragmente moderne*. Tînărul autor îndreaptă toată gratitudinea sa marelui savant ce se dovedise a fi și un om de inimă.

Vreau anume să vă mulțumesc pentru gestul de mare bunăvoință cu care m-ați onorat. Trăind mai mult retras și constatînd cu surpriză și melancolie începuturile acelui proces pe care l-ați descris odată și la capătul căruia se împlinește singurătatea fatală a omului, cîtă mîngîiere, ce dulce încîntare îmi aduce semnul pe care mi-l dați! Abia mă trezesc din gîndurile cele bune și mă apasă, cu sentimentul unei neprevăzute răspunderi, ideea că bunăvoința Dvs. vine să sprijine o lucrare atît de modestă ca aceea care va vedea așadar în curînd lumina tiparului. Îmi îngădui deci să vă rog să-mi acordați și de aci înainte încrederea Dvs. și să așteptați de la mine și lucruri mai bune decît acelea pe care le-am putut da pînă acum.

Al. Dvs. foarte devotat
Tudor Vianu

Buc., 9 sept. 1925

Către I. M. Rașcu

Dragă Domnule Rașcu,

Îți mulțumesc mult pentru atenția și buna amintire cu care întovărășești placheta dtale. Am citit-o îndată și cu aceeași plăcere pe care am încercat-o cînd parcurgeam mai întîi bucățile dtale în *Versuri și proză* și *Viața nouă*. Dă-mi voie să-ți spun că te admir pentru dulcele și intimul lor sentiment. Asta mă consolează de obscuritatea, de chinuitul suflet înghețat al cîtorva din cei cari au venit după noi. Nu, n-aș putea să mă simt în nici un caz bătrîn, dar alba dtale tipăritură mă duce cu gîndul la anii dinaintea războiului, cînd eu începusem să te număr printre maeștri și cînd eu însumi îmi căutam rost și limpezime la *Viața nouă* a dlui Densusianu.

Acea tovărășie a trebuit să se spulbere! Regretăm totdeauna lucrurile care nu s-au petrecut, desfășurările pe care, pornind de la puncte de fapt, le putrezim în închipuire. Iată-mă dar aplecat visător pe volumul dtale și imaginînd o mulțime de lucruri, cari, pentru că nu s-au întîmplat niciodată, le socotești moarte. A, mizerabilă manie, de visător și veleitar.

Cînd termini cu Parisul? E probabil că la vară voi veni și eu pentru mai multe luni la Paris, dar atunci poate nu vei mai fi dta acolo. Doresc oricum să te revăd în curînd și să-ți string mîna cu prietenia și devotamentul pe care te rog să le crezi foarte sincere.

T. Vianu

București, 17 mai 1927
Bd. Carol 59

Către Liviu Rebreanu

[1926]

Dragă Maestre,

Am scris articolul făgăduit. O vorbă de-a dtale, astăzi la ora 7 1/4, cînd voi trece pe la Capșa, mă va face să-l scot din geantă și să ți-l dau, deși asta ar fi oarecum contra sentimentului meu. Cred că am fixat în „Masca timpului" cîteva adevăruri esențiale menite să stîrnească discuții în jurul gazetei noastre. Sînt însă nemulțumit de redacție; cred că unele lucruri mai trebuiesc limpezite, poate cîteva adăugate. De ce să ne grăbim și, așteptînd o săptămînă, să

nu avem lucrul împlinit și rotund pe care îl doresc? Îmi permit această propunere pentru că știu că pînă marți tipograful poate să aștepte. Dar — precum am spus — cuvîntul dtale va decide și astfel mă va face să trec peste scriitoriceasca mea neliniște Dta desigur că o cunoști).

Cu dragoste și devotament
T. Vianu

Luni, ora 3 d. a.

P. S. Am lăsat croniea cinematografică. Simbătă i-am dat lui Struțeanu contribuția mea pentru „Curier" și „Efemeride". Le-ai primit?

8 ian. 1930

Iubite Domnule Rebreanu

Sînt foarte mîhnit că trebuie să-ți adresez rugămintea de a binevoi să scuzi imposibilitatea în care mă găsesc de a ține conferințele despre Molière. În ajunul vacanței, prietenul Ion Marin Sadoveanu m-a anunțat că ciclurile proiectate de Teatrul Național au devenit improbabile și, bazat pe acest prognostic, am întrebuințat în alte scopuri cele două săptămîni ale sărbătorilor de Crăciun. Acum, după vacanță, mă văd angrenat într-o serie de alte obligații (publicarea studiului despre Eminescu și a unui volum de estetică etc.), încît mi-a devenit cu neputință să țin conferințele despre Molière fără un serios prejudiciu pentru vreuna dintre aceste obligații. Cum doresc să rămîn conștiincios, m-am gîndit că e mai bine să renunț la treaba încă neîncepută, pentru a duce la bun rezultat pe cele în curs de execuție. Dar, pentru că n-aș vrea ca interesanta d-tale inițiativă să fie zdruncinată, îmi permit să adaug sugestia că Dna Alice Voinescu, care este o cunoscătoare adîncă a lui Molière, m-ar putea înlocui cu cel mai mare succes.

Rugîndu-te să scuzi derogarea mea și să n-o atribui decît activității mele supraîncărcate, rămîn al d-tale devotat,

T. Vianu

Către Liviu Rusu

București, 9. VI.63

Iubite domnule Rusu,

Citisem articolul dtale despre Titu Maiorescu înainte de primirea amabilei dtale scrisori. Acest articol înseamnă un punct de răscruce în dezvoltarea actuală a studiilor de istorie literară. Am admirat seriozitatea și temeinicia lui. Este o manifestare de mare onestitate intelectuală, care te cinstește și pentru care te felicit călduros. Ani de zile am exprimat, în diferite împrejurări, puncte de vedere asemănătoare cu ale dtale. Ți-a fost dat să le poți înfățișa unui public mai larg, și nu mă îndoiesc că cele arătate de dta vor avea întinse și fericite repercusiuni. Desigur, dacă voi găsi timpul necesar, voi interveni în discuție, pentru a mă alătura poziției dtale.

Exprimîndu-ți încă o dată sincere felicitări, te rog să primești salutările mele călduroase.

T. Vianu

Către M. Șora

9.VIII, 1964

Stimate Domnule Șora,

Primesc, prin intermediul lui Eugen Ionescu, numărul din Cahiers France-Roumanie, unde dta ai binevoit a traduce și prezenta câteva texte spicuite din „Teoria Valorilor". Îți mulțumesc din inimă pentru osteneala pe care ți-ai dat-o cu proza mea, ca și pentru cuvintele atât de amabile cu care o însoțești.

Revista, în întregime, mi-a făcut cea mai bună impresie. Este plină de articole și cronici substanțiale, capabile să intereseze nu numai pe români, dar și pe francezi. Bunul-gust și tactul redacției o țin apoi departe de schema așa-ziselor publicații de propagandă, care, după cum se știe, au de obicei un efect contrariu celui așteptat. Stîrnesc neîncrederea și rămîn necitite. Dv., cei de la *Cahiers*, faceți o altfel de propagandă, cea adevărată, prezentînd valori oarecum obiective și lăsînd ca reacțiunea de interes și simpatie să se formeze de la sine, prin însăși virtutea lucrărilor prezentate. Nu mă îndoiesc că aceasta este calea cea bună și că lucrul Dvs. va fi remarcat. Ce cuprind oare numerele anterioare ale revistei? De la nr. 3, pe care prietenul Eugen Ionescu a avut buna idee a mi-l trimite, a mai apărut oare vreun altul? M-aș bucura dacă, văzîndu-le vreodată, aș reîntîlni și alte studii de-ale dtale, la fel de bogate ca cel din numărul pe care-l am sub ochi și care cuprinde notarea atîtor aspecte caracteristice Franței mai noi, rămase necunoscute cititorului izolat de mișcările ei spirituale în anii grei ai războiului și ai epocei care i-a urmat.

Revin la versiunea în care ai binevoit a reda cîteva din paginile axiologiei mele. Mersul analitic al gîndirii, preocuparea de preciziune mi s-au părut bine reprezentate în oglindirea versiunii dtale. Aceasta mă face să doresc ca Dta să continui lucrul și să ajungi a traduce mica operă în întregime. O văd de pe-acum rînduită, ca unul din volumele seriei mici a lui Félix Alcan. Crezi că lucrul n-ar putea deveni posibil?

Mă gîndesc de mult să înfățișez unele din lucrările mele cercului mai larg al cititorilor de limbă franceză și mi-ar părea bine să încep cu „Introducerea în teoria valorilor". Am scris această lucrare în epoca de mari încercări morale de la finele anului 1940 și începutul lui 1941, cînd totul se clătina în jurul meu, amenințînd să mă îngroape sub dărîmături. Cartea mea a fost încercarea de a-mi reorganiza certitudinile și de a-mi consolida temeliile. A fost, într-un fel oarecare, o cură terapeutică, din care am ieșit cu sănătatea refăcută.

Nu știu, stimate domnule Șora, care sunt împrejurările și nevoile propriilor dtale lucrări. Dacă proiectul meu ți se pare însă posibil și vrednic a fi urmărit printr-un interes ceva mai susținut, aș fi foarte fericit să aflu că dorești să-ți iei sarcina de a traduce și găsi editorul pentru „Introducerea în teoria valorilor". Un cuvînt de-al dtale, cuprinzînd poate și unele știri despre dta în lunga perioadă de cînd ne-am despărțit la Facultatea de litere din București, mi-ar face cea mai mare plăcere.

Reînnoindu-ți mulțumirile mele, îți strînge mîna cu toată prietenia

T. Vianu.

Către Vasile Voiculescu [17]

Paris, 29.VII 1927

Dragă nene Doctore,

Iată-mă de-o săptămînă la Paris! Mă simt ca un stup în plină activitate. Mii de impresii mă iau în primire de cum ies dimineața în oraș și nu mă slăbesc pînă noaptea tîrziu. După ani de

[17] Prietenia dintre Vasile Voiculescu și Vianu a sporit pe măsură ce treceau anii. După 1938, V. Voiculescu îndrăgostit de Bușteni, petrecea deseori clipe de vie intimitate artistică la Zamora în tovărășia lui Vianu, care își cumpărase acolo o mică vilă.

zile de lectură şi morocănoase introspecţii, iată, în sfîrşit, o epocă în care nu fac altceva decît să privesc, să ascult, să umblu. De cînd mă ştiu n-am avut atîtea senzaţii în intervale atît de restrînse. Şi pentru toate astea am un mare apetit de om sănătos, o poftă colosală, o digestie fericită. Nu m-am simţit obosit decît în primele zile, după călătoria destul de inconfortabilă şi lungă prin Praga ; pînă acum însă am avut timpul să mă odihnesc şi să mă instalez într-un program just. Iartă-mă, iubite nene Doctore, că nu-ţi pot povesti acum mai multe şi mai cu de-amănuntul. Eu însumi nu mă pot bine înţelege, deocamdată, şi suport cu inimă uşoară confuzia mea. Sînt sigur însă că înregistrez un material de primul ordin, pe care voi avea timpul să-l clasez mai tîrziu, în lungi convorbiri cu mine însumi şi cu amicii, cu dta, marele şi bunul meu prieten.

Îţi scriu acum, numai pentru a fixa momentul şi pentru a te ruga — după cum mi-ai dat promisiunea — să intervii la Cărlova, în chestia cunoscută (salariul pe august-septembrie). Aici viaţa e ceva mai ieftină ca la Bucureşti — (400 fr. camera lunar, 12 — 15 fr. un prînz), numai că numărul tentaţiilor şi prilejurile de cheltuială sînt mai dese, aşa că fondurile se duc cu repeziciune.

[. . .] A primit d-l Mugur c. p. în care îi comunicam adresa mea ? Te rog, nene Doctore, să nu mă uiţi şi, dacă ai vreodată un moment liber, să azvîrli pe hîrtie două rînduri şi pentru mine.

Îţi strînge mîna cu putere şi rămîne devotatul dtale

T. Vianu.

Hotel de Névers, Rue l'Able de l'Epée 3, Paris V. e

IOSIF VULCAN ŞI TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI

ŞASE SCRISORI CĂTRE NICOLAE DENSUŞIANU

GEORGETA ANTONESCU

Redactorul „Familiei" ocupă un loc de seamă între cărturarii transilvăneni din a doua jumătate a veacului trecut. Revista sa, cu o apariţie regulată şi îndelungată, a creat un adevărat climat şi a contribuit la dezvoltarea orizontului spiritual şi a gustului pentru lectură al publicului ardelean. În aceeaşi măsură eforturile pentru promovarea mişcării teatrale în provincia sa de baştină îl aşază pe Iosif Vulcan printre slujitorii cei mai devotaţi ai Thaliei române. Opera lui propriu-zis beletristică, vastă ca dimensiuni, dar modestă ca valoare, îşi asigură totuşi un loc în istoria noastră literară, mai ales datorită aspiraţiei manifeste de a răspunde cerinţelor culturale şi literare ale concetăţenilor săi şi năzuinţei de a cultiva o artă în esenţă patriotică şi inspirată din realităţile naţionale.

La fel de însemnat a fost însă I. Vulcan şi prin silinţele sale neîntrerupte de a păstra şi a întări unitatea culturală a tuturor românilor. „Familia" publică nu numai numeroase texte ale celor mai talentaţi autori de peste munţi, ci şi priviri de sinteză asupra evoluţiei literelor în România, dări de seamă academice ori imagini de ansamblu asupra întregii mişcări artistice din ţară.

În concepţia lui Vulcan, Transilvania nu era menită însă numai să primească aportul creatorilor de peste munţi, ci era, şi trebuia să fie, capabilă de a îmbogăţi cu propriile ei roade patrimoniul cultural românesc. Considerîndu-se el însuşi un element al acestei mişcări generale şi unitare, I. Vulcan a năzuit să fie prezent în peisajul artistic al României, ca reprezentant, alături de alţii, al scriitorilor transilvăneni, doritori de a-şi afirma existenţa şi personalitatea în ansamblul mereu mai complex al literaturii şi artei naţionale.

Cele şase scrisori pe care le publicăm mai jos aruncă lumină asupra unei secţiuni reprezentative din activitatea sa; străduaniile de a recruta colaboratori de peste munţi pentru „Familia", interesul mereu treaz faţă de periodicele din România şi, mai ales, dorinţa de a i se face cunoscută creaţia dramatică prin reprezentarea ei la Bucureşti. Ele contribuie totodată şi la închegarea portretului moral al celui care a fost unul dintre personalităţile cele mai atasante ale trecutului cultural transilvănean[1].

Oradea Mare, 11 mai 1882

Stimate domnule şi frate,

Bazat pe afabilitatea Dv. de pîn-acum, îmi permit a vă ruga:

[. . . . . .]

[1] Scrisorile se află la Biblioteca Academiei în ms. rom. 5336, f. 426–437. În transcriere ortografia a fost modernizată, fără a modifica însă particularităţile lingvistice ale autorului.

3. Vă rog întraţi în şirul colaboratorilor „Familiei". Alt onorar, durere, nu vă pot promite deocamdată decît mulţămita mea, pe lîngă care vă voi expeda şi un exemplar din foaie[2].

4. Am cetit astă iarnă că dl. N. Chirilov societar la Concordia Română a cetit în serata de la 9 ian. o novelă intitulată : „Sandu Albean şi comp.". Informaţi-vă despre succesul ei. Aş dori s-o cer de la autorul. Dar nu-l cunosc.

5. Mi-aţi face mare bucurie, dacă din cînd în cînd mi-aţi trămite cîte o revistă despre lucrările Academiei, căci procesele verbale sosesc tîrziu, şi-apoi sînt mai interesante revistele.

6. Încă una ! Să fie jumătate de duzină. Anul trecut am trămis la comitetul teatral o piesă : „Mireasă pentru mireasă". La 6/18 nov. sub nr. 546 comitetul, prin dl.director general Cornescu, m'-a răspuns că se admite cu unele modificări.Am făcut acele modificări, în febr. am trămis piesa iarăşi la comitet. De atunci acuş vor trece trei luni, am scris de vr-o patru ori ; am cerut răspuns însă nici măcar răspuns n-am căpătat. Acum vă rog să binevoiţi a întreba de soarta piesei mele şi mă încunoştiinţaţi[3]. Sîntem săraci în piese originale şi totuşi cînd cineva prezintă o încercare originală, iată ce trebuie să păţească. Aş scrie şi trămite, căci am şi gata şi altele dar astfel primit nu cutez să trămit[4].

Salutare dlui Haşdeu şi-l rog să-mi trămită Columna lui Traian şi eu i voi trămite „Familia"[5].

Vă cer scuzele pentru atîta incomodare, dar n-am cui să mă adresez, căci alţii nici nu mi-ar răspunde.

Vă salut frăţeşte !

Iosif Vulcan

[. . . . . .]

Oradea Mare, 27 oct, st. n.1882

Iubite Domnule,

Cu poşta de astăzi vă trămit în plic separat manuscriptul unei piese întitulată „Ştefan cel tînăr", tragedie istorică naţională şi în versuri, în 5 acte compusă de mine.

Cu piesa aceasta voiesc să concurg şi eu pentru cele două premiuri de 1400 şi 1000 lei, oferite de direcţiunea generală a teatrelor din România[6].

Dar voind a păstra cît se poate de mult anonimitatea, n-am adresat-o de aici direcţiunii, ci vă rog să binevoiţi a o preda sau trămite dvoastră la cancelăria direcţiunii, rogîndu-vă să binevoiţi a alătura piesei epistola mea adresată direcţiunii şi cuverta lipită care conţine numele meu, cari ambele le aclud aice. Puteţi să le trămiteţi şi prin poşta locală. În cazul prim aveţi bunătate

---

[2] N. Densuşianu va colabora la „Familia" cu studii istorice şi piese folclorice din colecţia proprie.

[3] Piesa *Mireasă pentru mireasă* a fost scrisă în 1876 şi reprezentată pentru prima oară în acelaşi an, cu prilejul adunării generale de la Lugoj a „Societăţii pentru fond de teatru român". A apărut în 1877 în „Familia" (nr. 7—21) şi într-o broşură separată. În 1883 „Familia" (nr. 15, p. 180) anunţă că a fost admisă în repertoriul Teatrului Naţional din Bucureşti şi urmează să fie jucată în stagiunea următoare. Nu am mai găsit însă nici o informaţie care să ateste punerea în aplicare a acestui proiect.

[4] Necesitatea unui repertoriu de piese originale, inspirate din realităţile istorice şi sociale naţionale, e unul din postulatele esenţiale ale concepţiei lui I. Vulcan despre teatru, afirmat în repetate rînduri în studiile publicate în „Familia" sau în discursurile rostite la „Societatea pentru fond de teatru".

[5] I. Vulcan publică în „Familia" numeroase bucăţi de-ale lui Hasdeu : poezii, piese de teatru, studii, conferinţe.

[6] În „Familia" din 1882 se anunţă cu satisfacţie hotărîrea noului director al Teatrului Naţional din Bucureşti, Gr. Cantacuzino, de a institui două premii pentru piese româneşti originale, dîndu-se preferinţă „acelor piese care vor trata subiecte curat româneşti, puind în evidenţă fapte eroice din istoria noastră, glorificînd virtuţile sau biciuind viciurile ce au bîntuit ori bîntuie societatea noastră" (nr. 30, p. 367).

a cere din cancelăria direcţiunii un reversal şi ami-l trămite, iar în al doile aveţi bunăvoinţa a-mi trămite recipisa poştală.

Este de prisos a vă ruga ca nici într-un caz să nu împărtăşiţi nimănui numele meu. Sînt convins, că şi fără rugare veţi face aceasta.

Mulţămindu-vă anticipativ pentru acest serviciu, *vă mai rog a îndeplini cererea mea îndată în ziua în care veţi primi această epistolă*, căci terminul expiră, şi a mă anunţa despre rezultatul îndeplinirii.

Cu stimă profundă
Iosif Vulcan

Oradea Mare, 3 nov. 1882

Prea stimate Domnule,

Eu am expedat pachetul dat cu epistola. Cauza, că totuşi n-a sosit de odată cu aceasta, va fi sigur că s-a împedecat la vama de la Predeal. Cred însă că de atunci va fi sosit şi că l-aţi depus sau trămis, dimpreună cu plicul sigilat şi cu epistola adresată direcţiunii în cancelăria acestei direcţiuni. Vă şi mulţumesc pentru gentila promisiune d-a-mi face acest serviciu. În cazul însă dacă piesa totuşi n-ar fi sosit, binevoiţi a mă aviza îndată prin o cartă de corespondenţă ca să reclamez la poştă.

Alătur aici o epistolă pentru Dl. N. D. Popescu, care scoase novele prin călindarele din Bucureşti. Neştiindu-i locuinţa, că rog binevoiţi a i-o trămite acolo unde şede. Vreau să-l angajez ca să scrie novele pentru „Familia".

Spuneţi sălutare dlui Haşdeu ! Eu i tot trămit „Familia", dsa însă nu mi-a trămis nici un nr. din Columna lui Trăian. De nu mi-o va trămite, voi sista şi eu cu părere de rău expedarea.

Sînt cu frăţească iubire şi stimă

Al Dvoastre
Iosif Vulcan

Oradea Mare, 9 nov. 1882

Prea stimate Domnule,

Eram foarte neliniştit, neprimind 5 zile nici o înştiinţare. M-am temut, că pachetul a rătăcit în alte părţi şi voi întîrzia de la termin. Dar epistola dv. m-a liniştit. Şi acuma nu-mi rămîne decît să vă mulţămesc pentru amabilitatea cu care aţi îndeplinit rugarea mea. Vă mulţămesc asemene şi pentru complimentele ce mi-aţi făcut. Vom vedea ce va urma ! Eu vă mai rog să trămiteţi îndată şi alăturata scrisoare la cancelăria direcţiunii teatrale. În ea intercalez un şir omis la decopiare. Dacă va transpira ceva, binevoiţi a mă înştiinţa.

În rîndul trecut v-am alăturat o epistolă şi pentru D. N. D. Popescu. Încă n-am primit de la dînsul nici un răspuns[7].

Vă salut cu stimă
Iosif Vulcan

Oradea Mare, 11/23 XII 1882

Prea stimate Domnule,

Precum ştiţi, n-am izbutit la concurs. Părerea comitetului n-a fost în consunanţă cu complimentele ce aţi binevoit a-mi face. E bine, aceasta nu mi-a produs nici un moment de desplăcere sau descurajare. Lucrarea este prima mea încercare pe acel teren. Şi dacă alta s-a găsit mai

[7] N.D. Popescu nu figurează printre colaboratorii „Familiei".

bună, mă bucur în interesul literaturei noastre[8]. Tot ce-mi pare rău este, că raportul comitetului criticător nu cuprinde nici un fel de motivare, în care să se critice toate piesele intrate la concurs, arătîndu-se părţile lor slabe, pentru ca astfel autorii respectivi să poată profita, să îndrepte ce-i rău şi să-şi prelucreze piesele, de cumva acele conţin vr-o idee. În starea aceasta mă aflu şi eu. Aş dori să ştiu critica comisiunei, pentru ca să mă conformez ei şi sau să prelucrez piesa sau să o pun ad asta.

Permiteţi-mi dar a vă ruga ca să scoateţi piesa din cancelăria teatrului, pe temeiul reversalului alăturat (şi cu piesă dimpreună şi plicul sigilat ce conţine numele meu) şi să întrebaţi de directorul dl Gr. C. Cantacuzin, dacă aceea se va putea juca sau ba? În cazul acesta, mă ofer a face corectările şi prelucrările, pe cari mi le va indica comitetul. Membrii comitetului criticător a fost dnii: Gr. C. Cantacuzin, V. Alecsandri, T. Maiorescu, G. Ventura[9], G. Steriadi, C. I. Stăncescu, Ed. Wachmann, C. Buescu. Unul din aceştia cu care sînteţi mai intim, va da desigur deslucîri în privinţa motivelor pentru cari s-a respins piesa de la concurs. Dv. firește nu veţi divulga numele autorului.

Vă cer scuzele pentru această incomodare, dar n-am pe nime acolo în care aş avea atîta încredere.

Vă mulţămesc pentru Mon. Of. Din „Familia" v-aş trămite cu plăcere cursuri complete, însă n-am nici din anul curent. Eu de trei ani însă trămit un es. la Academie, cercaţi acolo, şi dacă lipsesc niște numeri i voi suplini bucuros. Iar de la anul nou voi trămite regulat 1 es. la adresa Dv., rugîndu-vă totodată să mă onoraţi cu colaborarea Dv.

Vă salut cu stimă
Iosif Vulcan

Oradea Mare, 5 febr. n. 883

Prea stimatul meu Domn,

Fiindcă prin scrisoarea Dv. de datul 16/28 dec. mi-aţi dat aşa mari încuragiări, m-am pus şi am corectat piesa cel puţin în 200 de locuri, şi astfel corectată şi decopiată vi-o alătur aici, cu rugarea să binevoiţi a o da comitetului teatral, ca de va găsi-o potrivită să o reprezinteze. Am găsit cu cale a păstra încă şi de astă dată anonimitată, din care vreu să ies numai în cazul dacă piesa se va primi. Găsesc că ar fi mai bine să o daţi dlui Urechie, care este membru al comitetului şi cu care precum ştiu vă aveţi bine. Dsa mă cunoaşte şi pe mine şi mi-a dat mai de multe ori probe de simpatie; de aceea dacă voiţi, puteţi să-i destăinuiţi numele meu. Vă rog să-i spuneţi să binevoiască a ceti întîi piesa, şi numai atunci s-o deie comitetului, de cumva gîndeşte că se va putea primi. În cazul din urmă însă îl rog să uzeze de toată influenţa sa, pentru ca piesa să se

---

[8] La concurs s-a atribuit doar premiul al doilea piesei *Fata de la Cozia*, dramă în versuri, inspirată şi ea din istoria naţională. Autorul acesteia, Iuliu Roşca (scriitor bucureştean, frecventa cercul lui T. Maiorescu şi-i apăruseră pînă la acea dată cîteva volume), era un asiduu colaborator al „Familiei", în care a publicat, de-a lungul anilor, numeroase poezii, studii folclorice, note de călătorie şi o serie de cronici bucureştene (acestea din urmă sub pseudonimul transparent A.C. Şor). I. Vulcan n-a manifestat nici o animozitate, sau măcar răceală, faţă de concurentul său mai norocos, „Familia" anunţă rezultatul concursului (1882, nr. 47, p. 572), comentează elogios piesa (nr. 48, p. 582—583), publică un fragment din ea (nr. 51, p.609—611) şi-i urmăreşte soarta pînă la premiera din 1/13 octombrie 1883 (1883, nr. 37, p. 452; nr. 38, p. 462; nr. 39, p. 474; nr. 40, p. 485; nr. 41, p. 499). După premieră apare în revistă o cronică elogioasă (1883, nr. 43, p. 521—522), în care autorul e încurajat să păşească mai departe pe calea dramaturgiei naţionale. Mai tîrziu „Familia" din 1887 (nr. 1—7) reproduce raportul lui N. Quintescu, prin care piesele lui I. Roşca *Lăpuşneanu* şi *Fata de la Cozia* sînt recomandate pentru premiul I. Heliade Rădulescu al Acameiei române.

[9] De fapt G. Vernescu. Vezi „Monitorul Oficial al României", 1882, nr. 190, p. 2769.

poată juca cît mai curînd[10]. Aş fi adresat de-a dreptul dsale această cerere, însă m-a descuragiat, căci nu de mult i adresasem o scrisoare lungă şi nici nu mi-a răspuns. Astfel prin mijlocirea dv. poate că voi avea succes mai bun.

Revenind la corectarea piesei mele, ştiu bine, că oricît am nizuit, totuşi a mai rămas în ea cuvinte cari nu plac dlor de acolo. Dar dacă intriga se poate accepta, cuvintele se pot îndrepta uşor[11].

Mă veţi îndatora foarte mult, de cumva mă veţi informa din cînd în cînd măcar şi prin o cartă de corespondinţă despre stadiul în care se află soarta lucrării mele. Sîntem săraci în piese originale, eu încă aş fi unul care aş încerca să scriu, de cumva aş fi încuragiat[12].

---

[10] Nr. 15 din 1883 al „Familiei" anunţă că tragedia istorică *Ştefan Vodă cel Tînăr* a fost admisă în repertoriul Teatrului Naţional din Bucureşti, pe temeiul recomandării lui V. Alecsandri. I. Vulcan îi va urmări de aci înainte cu tenacitate soarta, deşi pînă la reprezentare vor trebui să mai treacă nouă ani. În 1884 îl ruga pe Alecsandri să intervină din nou pentru montarea piesei. Din scrisoarea de răspuns a poetului reiese însă că direcţia teatrului nu era prea entuziasmată de această perspectivă (vezi I. Oarcăsu, *Din corespondenţa lui Vasile Alecsandri către Iosif Vulcan*, în „Steaua", 1955, nr. 10, p. 98). În 1884 şi 1887 Vulcan îşi face cunoscută tragedia şi publicului din Transilvania, citind fragmente din ea la adunările generale ale „Societăţii pentru fond de teatru " de la Arad şi Oraviţa („Familia", 1884, nr. 39, p. 470; 1887, nr. 38, p. 454). În 1890 o prezintă din nou la un concurs iniţiat de Teatrul Naţional din Bucureşti şi obţine de data aceasta jumătate din premiu, alături de N. G. Rădulescu-Niger şi N. Ţincu, autorii piesei *Doamna Chiajna* („Familia"1890, nr. 50, p. 603; nr. 51 p. 614). Cu aceasta, piesa lui Vulcan inaugurează o nouă serie de peripeţii. Stagiunea 1891/1892 a Teatrului Naţional se deschide cu *Doamna Chiajna* (darea de seamă în „Familia", 1891, nr. 40, p. 475), urmînd ca premiera piesei *Ştefan Vodă cel Tînăr* să aibă loc la sfîrşitul lui decembrie („Familia", 1891, nr. 39, p. 465). Gr. Manolescu însă, care urma să joace unul din rolurile principale şi, la cererea insistentă a autorului, îşi asumase şi direcţia de scenă, cade greu bolnav, aşa încît reprezentaţia se amînă (*ibid.*, 1892, nr. 7, p. 81. Vezi şi I. Vulcan, *Gr. A. Manolescu*, „în Familia", 1892, nr. 30, p. 355—356). Marele actor moare în vara anului 1892, iar repetiţiile sînt reluate abia în toamnă. *Ştefan Vodă cel Tînăr* vede în fine luminile rampei în 25 oct. 6 nov. 1892. Din distribuţie făceau parte Aristizza Romanescu, C. Nottara, I. Brezeanu, P. Liciu ş.a. Succesul a fost onorabil, după cum demonstrează extrasele din ziarele bucureştene publicate în „Familia" (nr. 44, p. 526). I. Vulcan îşi va tipări tragedia în 1893 în „Familia" (nr. 1—7) şi într-o broşură separată. În 1903 ea va repurta un succes remarcabil pe scena teatrului maghiar din Oradea, în traducerea ziaristului Papp János („Familia", 1903, nr. 7, p. 82, nr. 8, p. 94; nr.9, p. 106; nr. 10, p. 118—119).

[11] În pofida temerilor lui Vulcan cronicile din ziarele bucureştene apreciază calităţile limbii şi versificaţiei sale. „Independentul" îşi încheie astfel darea de seamă asupra spectacolului: „ca limbă a fost românească în toată puterea cuvîntului. Versuri curgătoare, frază puternică şi armonioasă" („Familia", 1892, nr. 44, p. 526). Cititorul actual subscrie şi el acestor aprecieri, remarcînd însă influenţa vizibilă a lui Alecsandri.

[12] I. Vulcan a fost unul dintre cei mai harnici autori dramatici ardeleni. Piesele sale, în marea majoritate comedii fără pretenţii, dar nu lipsite de oarecare vervă, au fost compuse sub influenţa lui Alecsandri şi în urma unor cerinţe în bună măsură similare. Ele au alcătuit, alături de cele ale *maestrului*, *repertoriul de predilecţie al numeroaselor reprezentaţii* de diletanţi din Transilvania. Contactele lui I. Vulcan cu mişcarea teatrală din România au fost de asemenea multiple. S-a vorbit cu alt prilej despre rolul său în organizarea turneelor de peste munţi ale trupelor lui Millo şi Pascaly. Prima sa piesă jucată în România e comedie *Alb sau roşu?*, pusă în scenă de Pascaly în 1872, „prima piesă cu care un autor de dincoace de Carpaţi a debutat pe scena de la Bucureşti" („Familia", 1872, nr. 27, p. 322). În 1884 Vulcan trimite spre reprezentare Naţionalului bucureştean o „dramă din viaţa socială", *A doua moarte*, care însă, cu toate bunele oficii, nu prea convinse totuşi, ale lui Alecsandri, nu va putea fi jucată (vezi I. Oarcăsu, *art. cit.*, p. 98—99). În 1895 comedia *Soare cu ploaie* e acceptată în repertoriul aceluiaşi teatru („Familia", nr. 46, p. 550), dar nu e pusă în scenă. Promisiunea se repetă, tot fără rezultat, în 1898 („Familia", nr. 8, p. 95). În schimb comedia *Gărgăunii dragostei* e jucată cu mult succes în martie 1897, cu Maria Ciucurescu şi actorii Niculescu şi Catopol în rolurile principale („Familia", nr. 13, p. 156) şi e reluată în 1899 cu acelaşi brio („Familia", nr. 14, p. 167). A fost tipărită în „Literatură şi artă română" în 1898 şi în „Familia" în 1899.

În luna lui martie, pe cînd se va întruni şi Academia, am de cuget să mă duc şi eu la Bucureşti pe vr-o 10 zile. În cazul dacă piesa mea s-ar primi, atunci aş asista la repetiţiuni şi aş face îndreptările necesarii.

Vă cer scuzele pentru atîta incomodare, dar singur sînteţi de vină, pentru ce sînteţi atît de amabil, de împliniţi toate cererile mele !

Vă salut cu stimă şi iubire frăţească !
Iosif Vulcan

[. . . . . .]

P. S. De oarăce poşta n-a primit în o broşură ca epistolă piesa, iar ca pachet nu vreu s-o trămit căci atunci ar întîrzia prea mult la vamă, o espedez tăiată în două ca două epistole. Paginile fiind numerotate, vă rog binevoiţi a da ambele părţi unui compactor să le pună în o tablă groasă să lipească călciiul, dar la margini să nu taie nimica.

I. Vulcan

CU PRILEJUL UNEI EDIȚII RECENTE A SCRIERILOR LUI C. NEGRI

ANDREI PIPPIDI

Venită cu nu mai puțin de o jumătate de veac în urma folositoarei contribuții a lui E. Gîrleanu, cea mai nouă ediție a lui Negri[1] însumează o relativ amplă introducere despre autor și operă — din care se publică „încercările literare", o dată cu corespondența în textul original și traducere — , precum și un întins comentariu. Lăudabila sîrguință cu care s-a făcut culegerea nu a năzuit totuși să ofere cititorilor întregimea scrierilor lui C. Negri, lăsîndu-le la o parte pe acelea diplomatice, ca străine de caracterul colecției în care cartea se prezintă (în excelente condiții grafice).

După însăși mărturisirea editorului (I, p. XLIV), rămîn lipsă scrisorile lui Negri către prietenul său generalul E. Pencovici, către D. A. Sturdza sau altele pe care le putem numai bănui, în nădejdea că viitorul va da la iveală mai multe pagini în care s-a întipărit o atît de aleasă sensibilitate. Cît vorbim de întocmirea cuprinsului, socotim că trebuia numaidecît reprodus finalul misivei din 8 februarie 1869 către Kogălniceanu, a cărei publicare se datorează lui G. G. Mironescu, în *O scrisoare a lui C. Negri*, „Arhiva, românească", VI, 1940 — de fapt, eluarea unei comunicări academice[2]. Dar chiar în aceste margini, lărgite considerabil față de edițiile precedente, volumele apărute sub îngrijirea lui E. Boldan vor fi socotite fără îndoială binevenite, mai mult ca sistematizare a rezultatelor obținute în trecut decît pentru ce adaugă cunoștințelor noastre despre literatul Negri, judecător drept al contemporanilor lui (în primul rînd, al celui pe care l-a numit „neprețuitul Grigore-vodă" Ghica) și îndeplinitorul unei fapte trainice.

---

[1] *Scrieri*, text ales, stabilit, note și studiu introductiv de Emil Boldan, 2 vol., „Scriitori români", Editura pentru literatură, București, 1966, vol. I : 269 p. ; vol. II, 512 p.

[2] G. G. Mironescu, *Contribuțiune la biografia lui Constantin Negri*, „Analele Academiei Române, Mem. Secț. Ist., Seria III", tom. XXII, 1939. Ne putem întreba de ce lipsesc scrisorile lui Negri către :

a) Marghiolița, Ralu și Caliopi, fiicele lui Mihalachi Negri ; rom. ; Bacău, 1836 (?) ; ed. M. I. Kogălniceanu, „Arhiva românească", IX, I, 1943, p. 252—254.

b) Catinca Luca-Negri ; rom. ; Iași, 19 dec. 1839 ; *loc. cit.*, p. 258—259.

c) Aceeași ; rom. ; Veneția, 18/30 mai 1841 ; *loc. cit.*, p. 264.

d) Ludovic Steege ; franc. ; Iași, 30 iulie 1841 ; *loc. cit.*, p. 265—266.

e) D. Bolintineanu ; franc. ; Constantinopol, 22 mai/3 iunie 1861 ; ed. N. Iorga, „Revista istorică", X, 1924, p. 202—204.

f) Catincuța Negri-Rosetti ; franc. ; Constantinopol, 12 aprilie 1865 ; ed. N. Iorga, „Revista istorică", I, 1915, p. 76—77.

Pornind de la două cercetări precedente[3], expunerea preliminară examinează principalele probleme ridicate de scriitor şi operă, începînd cu biografia, atît cît poate fi reconstituită pe temeiul documentelor şi, îndeosebi, al propriilor sale mărturii, culese în această ediţie. Din păcate, caracterizarea creaţiei literare a lui C. Negri conţine clişee prea adeseori greoaie. Fiecare din bucăţile de versuri sau proză, în care inspiraţia lui Negri nu apare decît cu o vădită zgîrcenie, îşi află în continuare lămuriri istorice, unele susceptibile de obiecţii. Cum se şi cuvenea, analiza stăruie asupra darului epistolier superior al autorului, prilej pentru a schiţa relaţiile lui cu intimii (V. Alecsandri, Ion Ghica, Iosefina Romalo-Sturdza), către care se îndreaptă acea subtilă corespondenţă căreia nu i-au lipsit nici înainte cuvintele de laudă, preţuită fiind de Călinescu[4] şi îndrăgită de Perpessicius[5].

Datele strînse de E. Boldan cu privire la ascendenţa lui C. Negri sînt interesante, dar insuficiente. Astfel citim (p. IX) : „era de străveche origine moldovenească", însă nota care ar trebui să sprijine spusele editorului contrazice numai o remarcă lăturalnică a lui N. Iorga şi alta a lui A. D. Xenopol, pe cînd ar fi fost mai corect să se arate izvorul informaţiei. El cred că poate fi găsit în asigurările lui Negri însuşi către Alecsandri, în scrisoarea de la 29 februarie 1872, dînd o pitorească versiune a tradiţiilor familiale despre vechiul Negrul, vornic al lui Alexandru cel Bun, despre paharnicul Negrilă, necredincios lui Ştefan cel Mare, şi spătarul Negre, răpus de Movileşti cu toţii anexaţi la arborele genealogic al scriitorului. Dacă ar fi aşa, neamul care îşi ştia vatra la Negreşti, în părţile vasluiene, unde un strămoş a fost decapitat în 1471[6], ar fi fost statornic pe acele locuri de patru sute de ani. Relatarea lui E. Boldan se resimte prea mult de lectura documentului amintit (în ediţia de faţă, I, p. 231—235). Firească, nu buna -credinţă a lui C. Negri e de pus la îndoială, ci temeînicia identificării. Pentru originea grecească, tăgăduită cu energie de noul editor, se pronunţă C. Gane[7], căutînd să recunoască un înaintaş autentic al lui Negri în Mavrodi Grecul, care la începutul secolului al XVII-lea încă nu părăsise Constantinopolul. Chiar dacă lucrarea aici semnalată va fi considerată nevrednică de crezare[8], a crede că problema a fost pe deplin lămurită ar fi, desigur, o greşeală.

Pe seama aceluiaşi neajuns, al unei documentări lacunare, este de pus descrierea incidentului galant de la Florenţa (p. XVII-XVIII) trecînd sub tăcere faptul că cercetarea hîrtiilor lui Alecsandri în legătură cu acest episod a dat roade de acum patruzeci de ani[9].

În reconstituirea drumeţiilor apusene ale lui C. Negri, popasul la Torino, în 1840 (p.XIX), mi se pare a fi fost nesocotit de editor, de aceea nu va fi de prisos să relev interesul pe care-l prezintă şi pentru psihologia călătorului moldovean din veacul trecut epistola către Alecsandri, din Constantinopol, la 2/14 mai 1861 : „Autant que je me rappelle, on est assez puritains et religieux à Turin, car en 1840, pour manger les mecredis et samedis à un certain hôtel „Feder", on se retirait dans sa chambre, et puis aussi l'amour se faisait *extra muros* a un quart de lieue de la ville, près d'un château du roi, ou, entre autres choses, il y avait aussi un éléphant savant. Je crois que ce Paphos d'autrefois s'appelle Stupinigi" (I, p. 184).

Cu privire la o cunoscută anecdotă despre Costachi Negri, de un adevăr altminteri suspect, Emil Boldan se bizuie pe I. G. Valentineanu, a cărui broşură *Din memoriile mele* arată (p.XLIII,

---

[3] Emil Boldan, *Prietenia şi colaborarea literară dintre Costache Negri şi Vasile Alecsandri*, în *Limbă şi literatură*, VI, 1962, p. 347—368, şi *Costache Negri — epistolierul*, *ibidem*, VIII, 1964, p. 214—245.

[4] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941.

[5] *Menţiuni critice*, „Jurnalul de dimineaţă", IX, nr. 754, 7 iunie 1947.

[6] M. I. Kogălniceanu, în „Arhiva românească", IX, I, p. 221, nota 1, arată ca loc de baştină al Negreştilor moşia Lespezi-Siretel.

[7] *Neamurile Mavrodineşti din Ţara Românească şi din Moldova şi Monografia familiei Ion Mavrodi vel-hatman*, Bucureşti, 1942.

[8] Împărtăşind părerea lui C. Gane, M. I. Kogălniceanu a adus sumare rectificări în „Arhiva românească", X, 1945—1946, p. 180—184.

[9] Al. Marcu, *V. Alecsandri şi Italia*, Bucureşti, 1927, p. 35—37.

n. 1) că n-a putut-o găsi. El singur poartă vina, căci ar fi putut-o afla în colecţiile Bibliotecii Academiei, care, în realitate, nu cuprind o singură lucrare cu titlul menţionat, ci trei ! Este vorba, anume, de : *Din memoriile mele (caetul al 8-lea) — adevărul asupra uciderii lui Barbu Catargiu — istorie politică contimporană*, Bucureşti, 1896, care a cunoscut, un an mai tîrziu, o a doua ediţie, înregistrată separat, „cu adaose importante", deşi autorul, un mistificator de vocaţie, nu a modificat cîtuşi de puţin textul, şi *Din memoriile mele (O pagină de istorie modernă). Alegerea, detronarea şi înmormîntarea lui Cuza-Vodă*, Bucureşti, 1898. În aceeaşi vreme, întreprinzătorul poligraf tipărea şi *Esiliul românilor în Rusia şi testamentul lui Petru cel Mare. Mişcarea de la 9-11 iunie 1848. Guvernul de la 1848 şi emigranţii. Poezii politice. Scrisori din timpul resbelului franco-german*, Bucureşti, 1896, miscelaneu uluitor, care, oarecum neaşteptat, oferă referinţa căutată.

După aceste grăbite deslușiri nu pare convingătoare presupunerea că Bolintineanu şi-a numit eroul poemului său *Conrad* după pseudonimul de pribegie al prietenului Bălcescu (p. L, n. 1) ; mai degrabă ar putea fi evocată insurgenţa romantică a lui Mickiewicz, încă din 1827, *Konrad Wallenrod*. În cazul lui „Corrad", editorul vede bine că fragmentul de nuvelă *Mănăstirea* era dedicat poetului Corradini, căruia în 1843 Negri i-a închinat versuri (I, p. 29).

Pentru desăvîrşita situare a scriitorului editat în chenarul epocii şi ţinînd seama de statura întru totul neobişnuită a redactorilor, se cuveneau reproduse deopotrivă articolul lui Eminescu din *Curierul de Iaşi*, 1 octombrie 1876, şi cuvintele lui N. Iorga, culese în *Oameni cari au fost* (vol. II, Edit. Fundaţiei, 1935, sau vol. I, E.P.L., 1967, p. 309—311).

Consideraţiile asupra Introducerii — întregită de o utilă *notă asupra ediţiei* — ne-au condus de la sine la o cercetare amănunţită a celor două volume. Pentru a sublinia atenţia şi interesul cu care le-am parcurs, ne vom mulţumi să transcriem cîteva însemnări marginale, prilejuite de lectură.

O primă nedumerire gravă stîrneşte rînduirea materialului, în care E. Boldan s-a lăsat călăuzit de un criteriu amăgitor. Este cu atît mai neîntemeiată despărţirea dintre antume şi postume (ultimele date la iveală, în cea mai mare parte, în „Revista nouă"), cu cît poeziile sînt, afară de vreo cinci excepţii, *datate*. În aceste condiţii, singura ordine îndrituită, firească, era cea cronologică, în raport cu data *alcătuirii*, nu a *tipăririi* lor. Cea din urmă a fost întîmplătoare, deci acest sistem, cu elementul de arbitrar pe care-l ascunde sub o aparenţă atît de respectuoasă cu cronologia, stînjeneşte urmărirea formaţiei intelectuale a lui C. Negri. Dimpotrivă, neajunsul ar fi fost înlăturat printr-o prezentare a antumelor şi postumelor întreţesute. Chiar în cadrul unei singure categorii, orînduiala e artificioasă. Bunăoară, *Cîntic haiducesc* din 1840 trece după *Stelele* din 1845. *Strofe improvizate la 31 ianuarie 1844* şi-ar fi găsit un loc mai potrivit lîngă *Urarea* din aceeaşi zi a dezrobirii ţiganilor. Amîndouă au ieşit de sub teascuri în cursul vieţii poetului, în 1844 şi 1868, exact anii între care contemporanii au avut ştire, cu întreruperi, despre ipostaza de stihuitor a lui Negri. Ediţia de faţă le separă în consecinţă, cu toate că versurile învederează acelaşi nivel pe care Negri avea să-l întreacă, pare-se, încă din epoca 1845—1846. În comparaţie cu primele însăilări mediocre, deşi vădind o nesecată generozitate, reiese izbitor superioritatea scrisului matur, cu puternic răsunet.

Are asemenea însuşiri bucata închinată *Prinţesei Catinca Conachi Vogoride* în 1856 de un anonim C. N. (I, p. 18), pe care E. Boldan o atribuie cu prudenţă (II, p. 371—373) lui C. Negri. Conţinutul scrisorii din 14/26 februarie 1856 către Kogălniceanu, care a publicat-o în „Steaua Dunării" (de Negri socotită „singura foaie la noi cum se cade" — II, p. 136), face foarte verosimilă presupunerea şi l-ar fi putut dispensa pe editor de incertitudini.

Din dorinţa de a păstra cît mai mult înfăţişarea originală a *Strigoiului* şi *Nopţii la Blînzi*, s-a adăugat, pe bună dreptate, în aparatul critic, contribuţia lui Alecsandri, care alcătuieşte partea întîi a celor două poezii.

Dintre postumele lui Negri, cea mai largă audienţă a cunoscut-o *Hora de la Răducăneni*, apărută în periodicul „Poporul" XV, nr. 724, 1 şi 2 septembrie 1885, cu patru ani înainte ca învăţatul Al. Papadopol-Callimach să dea, în „Revista nouă", II, nr. 10, o variantă. În lipsa datei precise,

avem numai indicaţia problematică, întrucît e tîrzie, după care poezia ar aparţine perioadei „cînd s-a făcut Unirea", în jurul anului 1857[10]. E. Boldan, datornic de astă dată lui Papadopol-Callimach, se mărgineşte să precizeze că moşia Răducăneni a trecut din stăpînirea hatmanului Răducanu Rosetti pe seama fiului acestuia, Lascar (despre care v. II, p. 429, n. 5). Nu e fără folos o observaţie : către sfîrşitul *Horei* (I, p. 60), strigătura „Oliolio, român bărbate/Mai deşteaptă-te, măi frate !/Căci de tine joc îşi bate/ Soarta cea fără dreptate"—interesantă pentru apropierea de o temă esenţială în literatura timpului, ca în *Deşteptarea României*, *Un răsunet* (*Deşteaptă-te, române . . .*) şi, de ce nu, *Ieşi din farmec, o, miloarde*, inspirat lui Conachi de Pope — sună abia modificată într-o formă care a rămas pînă în 1889 în manuscris (II, p. 388), dar se aseamănă şi cu finalul *Doinei*, în care a fost schimbată interjecţia cam ţigănească : „Daleu ! măi român bărbate/ Mai deşteaptă-te, măi frate !/Că de tine joc îşi bate/Şi-n robie tot mereu/Te ţine-n lanţul cel greu/ Lumea cea fără dreptate" (I, p. 32). Cum e uşor de înţeles, potrivirea nu-i întîmplătoare şi, avînd în vedere datarea sigură a *Doinei* din 1844, constituie un reper cronologic neobservat de editor. Cel mult dacă s-ar admite o aluzie politică mai recentă în ultimul vers, care dă impresia unei reluări, din 1848[11].

Cu alt prilej (II, p. 381), E. Boldan a recunoscut în morala fabulei *O masă mare la o livadă* expresia „Boilor căzuţi din tauri" (I, p. 39) dintr-o poezie datată 1845. Să nu fie cumva aceea o altă versiune a încheierii apologului ? În ciuda celor mai bune intenţii, Al. Papadopol-Callimach s-a încurcat în hîrtiile muribundului Alecsandri, iar inadvertenţa lui a trecut, fără discernămînt, în ediţiile ulterioare, începînd cu cea din anul 1909. Oricum, sensul desluşit al *Boilor căzuţi din tauri*, un timpuriu îndemn la Unirea cu „vulturul megieşesc", conferă limpezime şi fabulei, aruncată între *Nedatate* (II, p. 65—67), deşi argumentul citat pledează în favoarea datei 1845.

Am îndrăzni şi o altă întrebare : de ce *Floarea caprii* (II, p. 61—62) n-ar ţinti, ştiut fiind caracterul ocazional al unor astfel de compuneri alegorice, căsătoria din 1846 a lui Vodă Gheorghe Bibescu cu Maria C. Ghica ? Negri se putea gîndi la numele de acasă al doamnei, Văcărescu, scriind: „Fost-au într-o ţară odată/Un domn de neamul lupesc/Ce se însoţi cu o fată/ A unui boier *căpresc*". Apoi fabulistul întîmplător creiona spiritual relaţiile domnitorului muntean cu opoziţia boierească. Tonul e mai sprinten, forma nelipsită de graţie, îndemnîndu-ne să fixăm alcătuirea versurilor la o dată cînd Negri era pe cale să evolueze.

După cum arată E. Boldan, traducerile prin mijlocirea cărora scriitorul îşi însuşea meşteşugul au început mult mai devreme. Osebit de traducerea din Schiller a lui Al. Hrisoverghi, era de amintit cea a lui N. Scheletti (1837—1872), ofiţer şi vag poet, colaborator al „Convorbirilor literare"[12]. Din bogatul material cules de Emil Boldan, cu totul nouă e frîntura de povestire *Memoriile unei părechi de foarfeci* (I, p. 116—118), descoperită în Arhivele statului din Iaşi, o dată cu tălmăcirea poemului byronian *Mazeppa*, reintegrată în prima sa parte (II, p. 391—413), pe care o reprezintă autografele lui Gh. Hurmuzaki şi însuşi Negri.

Vol. I, p. 102 : „luna, sus, înaltă plutea în văzduh şi se videa şegile (!) luminei sale asupra negrilor gotice marmore". Nedumerirea e de prisos : un muntean ar fi scris „jocurile luminii". Citatul precedent este extras din schiţele reunite sub titlul *Veneţia*. Dacă numai republicarea completă a acestei proze romantice ar trece drept singurul merit al ediţiei de faţă, mărturisim că ar fi fost de ajuns pentru a-i asigura recunoştinţa cititorilor deprinşi cu *Suvenirele din Italia* ale lui Alecsandri. Să reţinem raportul, care s-a impus şi lui E. Boldan, dar să adăugăm că numele sub care a circulat opera lui Negri *Serile la Veneţia* (II, p. 414, şi titlul unei variante necizelate inedite, *Sările veneţiane*) trimite, cu totul neaşteptat, la scrierea filozofică a contelui Joseph de Maistre,

---

[10] În „primăvara lui 1858", potrivit unei conştiincioase evocări : P. Martinescu, *Costache Negri*, Editura tineretului, p. 174.

[11] Presupunere confirmată de lipsa catrenului final în variantă, p. 388.

[12] „Convorbiri literare", III, 1868, Iaşi, p. 19—20. Versiunea Hrisoverghi a apărut în „Alăuta românească", nr. 21, 1837, şi în *Poesii*, 1843.

tipărită în 1821, *Les soirées de St. Pétersbourg*. Coincidența stăruie chiar la început, între o plimbare pe Neva în amurg și priveliștea înserării pe canalele Veneției. Ca să revenim însă pe un teren mai sigur, atrage atenția lirismul ușor desuet al descripțiilor (de ex. I, p. 95), care îl înscriu pe C. Negri în șiragul fără capăt al îndrăgostiților Serenissimei, dintre care s-au veșnicit o George Sand ori un Henri de Régnier. S-ar mai cuveni citată meditația asupra Veneției (II, p. 102), al cărei interes, netăgăduit, stă în faptul că inițiază în poezia română o atitudine tradițională. Veneția sub stele, izvor, de reflexii grave, contrastează cu efuziunile afective pentru facile „biondinete", tipice la Alecsandri. Într-adevăr, urmașii lui Negri au fost G. Crețianu, în *Triumful morții sau o noapte la Veneția*, S. Bodnărescu, Eminescu, prin interpretarea dată sonetului unui obscur Gaetano Cerri, și N. Iorga[13].

Cît privește momentul compunerii *Serilor* (de ce „boccacciene"?), cea dintîi poartă data 11 august 1839. Despre celelalte, E. Boldan notează că „au fost scrise ceva mai tîrziu" (II, p. 413). Aproximația nu ne mulțumește și am crezut cu putință a încerca o investigație mai riguroasă. S-ar părea că „Nică, bietul băiet", a cărui apariție episodică întunecă cea de a treia istorisire, este un personaj fictiv — spre deosebire de celelalte cu nume străvezii: Basilio, Niccolo, fiind Alecsandri și Docan, tovarășii de drum. Un tînăr ftizic călătorește în Italia spre a se întrema, boala nu-l iartă, etc. Departe însă de a fi o născocire romantică, aflăm că pribeagul a existat în realitate, din scrisorile către Ion Ghica. Cea mai veche, din 15 august 1839, comunicînd zîmbitor impresii nelipsite de sinceritate, nici de căldură, de la Roma și Veneția, pe care călătorul le vedea înaintea Bucureștilor „qu'il faut qu'à la fin je finisse par connaître aussi" (II, p. 10) — istoricul va găsi de spicuit, printre alte idei interesante, mențiunea: „nos braves et malheureux Daces" — amintește de ruda lui C. Negri, Ioan, ale cărui studii abia luaseră sfîrșit. Veștile din epistola datată 15 aprilie 1841 precizează că, bolnav de moarte la Paris, Ionică era cunoscut de Bolliac și Ghica. Pe drept cuvînt, Boldan (II, p. 443) recunoaște pe fiul lui Mihalachi Negri, însă nu „serdarul", ci „fratele lui Petrachi, tatăl scriitorului", deși părăsește această identificare o pagină mai departe. La p. 433 culegem noua ipoteză, potrivit căreia era vorba de un nepot al lui C. Negri, deci fiul Catincăi V. Rosetti, pentru care orice temeiuri lipsesc. În 1839, Negri îl numea doar „vărul său", iar absența personajului din atît de conștiincioasa monografie a Rosetețtilor[14] reprezintă altă dovadă că, a doua oară, editorul s-a înșelat. A stărui asupra confuziei nu-i cu putință, fiind sfărîmarea unor uși deschise: amănunte despre acest subiect se vor găsi în studiul lui M. I. Kogălniceanu, *Știri noi despre viața și activitatea lui Ludovic Steege*[15]. Lămuririle care precedă pot avea utilitatea de a lumina momentul redactării ultimei narațiuni, îndată după septembrie 1841 [16].

Felurite texte vin acum la rînd, într-un m[illegible]unchi din care cea mai prețioasă e tocmai partea ce nu s-a retipărit de Gîrleanu: cuvintele rostite la 15 noiembrie 1857 înaintea divanului ad-hoc al Moldovei (I, p. 127—132). Nu este un discurs oficial, întocmit după toate regulile oratoriei timpului, și din pricina aceasta sună atît de cald și de înviorător, uimind prin înțelegerea clară a împrejurărilor politice, unită cu un cuminte și luminat patriotism. Idealul desprins dintr-însul era pentru C. Negri „o Românie însfîrșit, în care să se confunde și să se prefacă toate dezbinatele ei ramuri într-un singur trunchi puternic și mare" (la p. 130,

---

[13] *În Veneția, Noapte venețiană, Veneția veche, Palat venețian supt lună* în *Toate poesiile lui N. Iorga*, I — II, Vălenii de Munte, 1940.

[14] General Radu R. Rosetti, *Familia Rosetti*, I (*Coborîtorii moldoveni ai lui Lascaris Rousaitos*) București, 1938; II, 1940.

[15] În „Arhiva românească", IX, I, p. 220—238, 243, 254—269. Vezi și G. D. Florescu, *ibid.*, VI 1941, p. 159.

[16] Transcrierea versurilor din *Urarea 31 ianuarie 1844* (I, p. 5—7) „și de pîngăriți sînteți scăpați", cu inițiala minusculă, dovedește că sensul lor exact n-a fost înțeles de editor, fiind știut că mănăstirea Pîngărați, ctitorie a lui Alexandru Lăpușneanu, a slujit în secolul al XIX-lea drept închisoare.

armenii nu pot fi „industriași", ci „industrioși", harnici). De bună seamă, gîndul acesta îl îndemna să intervină și în dezbaterile aprinse asupra dreptului la pămînt al țăranilor, prin amendamentul transcris alături. Noima propunerii de împroprietărire din 18/30 decembrie, pe care cititorii ar căuta-o zadarnic în succinta notă de la p. 423, era să apere memoriul deputaților clăcași, dimpreună cu alte asemenea tentative, a lui N. Bosie și V. Mălinescu [17].

Locul cel mai larg se face corespondenței, al cărei interes biografic și literar e considerabil. În ordinea adoptată, alfabetică, scrisorile pierd cel dintîi preț al lor, acela de unitate organică, pe care nu-l poate restitui minuțiosul *indice cronologic* cu care se încheie publicația. Nefolositor în aceste condiții, inventarul arată doar cum se cuvenea organizat compactul material epistolar. Ne rămîne regretul că n-a fost înlăturat decisivul cusur al ediției Gîrleanu. Într-adevăr, nevoia reunirii și clasării textelor împrăștiate din corespondența lui C. Negri s-a făcut simțită în aceeași măsură cu cea a întregirii precedentei culegeri, pe care o limita la starea de florilegiu raritatea scrisorilor cunoscute. Însă și acest editor s-a decis să înscrie știrile despre viața de zi cu zi a scriitorului într-o ordine care șterge imaginea istorică a omului și a operei, mulțumindu-se a anexa la urmă cîteva scrisori cu o dată incertă. Dintre exemplele, de îndreptățită autoritate, cu care o comparație ar fi cruțat această carte de atare imperfecțiuni să ajungă unul: ediția critică a corespondenței lui Lamartine, întinzîndu-se din anii 1830 pînă în 1848, dusă la bun sfîrșit de M. Levaillant și elevii Școlii normale superioare [18].

Colecția corespondenței lui C. Negri se însoțește de un îmbelșugat comentariu istoric, ale cărui pagini, bogate în deslușiri necesare, sînt printre cele mai interesante din al doilea volum. Rigoarea cu care au fost concepute explicațiile privitoare la numeroase figuri contemporane cunoaște unele excepții. Una din ele este la p. 447, nota sumară după care G. Moller era un „general ungur în armata condusă de Bem", cită vreme se știe îndeobște că a comandat trupele rusești ce au pătruns în Moldova cu prilejul revoluției, dînd apoi lupte înverșunate cu maghiarii. Iată, de asemenea, anii între care a trăit Scarlat Vîrnav, mai cunoscut sub numele monahului Sofronie: 1801—1868, și nu „aprox. 1813—1867". La p. 117, într-o misivă din ajunul războiului Italiei, în loc de Tould și Delange, citește *Fould* (Achille-Marcus) și Delangle (Claude-Alphonse) — primul, renumitul bancher, era ministru de stat al lui Napoleon III, iar celălalt (1797—1869), magistrat și om politic, a deținut ministerul justiției, după cel de interne; nu se vede, în aceste condiții, în ce fel ar ilustra mențiunea „diplomați străini la Constantinopol" (II, p. 459). Între domnii care au păstrat legături cu Sf. Munte, beneficiarul atîtor danii românești, apare un „Ioan" Ipsilanti (pentru *Alexandru*, p. 466, n. 1). Deznodămîntul așteptat de V. Alecsandri în octombrie 1857 era al unei afaceri pe cale de a se încheia între el și soții Romalo și nu, cum se interpretează fantezist, pierderea surorii sale, Catinca Voinescu-Rolla, dusă la mormînt în aceeași iarnă. La capătul unei lecturi atente, insuficiențele s-ar înmulți, desigur: bunăoară, despre acel Stanley cu care, în 1856, Ion Ghica legase prietenie (II, p. 67) o notă n-ar fi stricat, ca să amintească celor care, cîndva, au citit rîndurile pe care i le-a închinat P. Grimm, figura diplomatului și orientalistului Henry Edward John Stanley, al 3-lea baron Stanley de Alderley, pe atunci încă tînăr secretar de legație la Atena, și care, înainte de a-și sfîrși viața lungă (1827—1903) ca musulman, a tradus în limba engleză *Mioriția* [19].

Dar aprecierile critice de mai sus nu ne ascund de fel valoarea neîndoielnică a cărții. Negreșit, întrebarea se poate pune: ce vedem din corespondența lui Costachi Negri? Această pilduitoare personalitate apare mai autentică, mai complexă și mai demnă de luare-aminte

---

[17] Cf. Ion Ionașcu, în „Revista muzeelor", III, 1966, nr. 3, p. 195—203.

[18] I, Paris, 1913. Printre publicațiile de acest fel se numără și remarcabilul volum IV din *Operele* lui N. Bălcescu, editat de G. Zane.

[19] P. Grimm, *Cele dintîi traduceri englezești din literatura românească*, în „Studii literare", II, Sibiu, 1943, p. 288 și urm.

decît îndrăzneau să o vădească biografiile, mai mult ori mai puțin romanțate, cu bune intenții indiscutabile, de care s-a învrednicit în trecut și mai de curînd. Deoarece publicația de față pune la îndemînă toate elementele cauzei, să cercetăm, în lumina documentelor nou relevate, cazul Negri.

El este mai cu seamă reprezentativ pentru spiritul deosebitor al unei generații, cea care acoperă în cursul vieții o mai mare parte din secolul al XIX-lea Avînd de dezlegat o dilemă politică și etică înaintea căreia șovăiau cărturarii boieri din generația precedentă, Conachi de pildă, a cărui înrîurire se întrevede, Negri păstrează multe legături cu acel mediu care a făcut educația lui. Într-una din frumoasele scrisori de mai tîrziu, care înlocuiesc memoriile niciodată scrise, bătrînul îi evoca ginerelui său „la cour du dernier prince véritablement moldave, Jean Sturza" (II, p. 286), din anii tinereții hrănite cu întinse lecturi luministe, mai ales din Voltaire, care atunci cîștigase deplin drept de cetate în Moldova. Am amintit de Voltaire și cată să vedem aici o predilecție semnificativă, în așa măsură par înrudite cele două figuri pe latura epistolografică. Partiala analogie se reazemă pe admirația lui Negri pentru „l'immortel philosophe" (II, p. 107) și alte pagini ilustrează o neîntreruptă frecventare a romanului *Candide sau optimismul*. La 21 martie 1874, el scrie următoarele: „me voilà vieux et, toute modestie mise à part, sans le moindre point de ressemblance avec monsieur Arouet de Voltaire, qui employait chaque jour quatre heures à sa correspondance à l'âge de 80 ans". Aceste rînduri, pe care le socotim destul de expresive pentru o schiță de autoportret literar, nu dezmint de fapt apropierea, oricît de cutezătoare, căci o conțin în sîmbure (chiar dacă rîvna epistolară a scriitorului nostru era mai puțin spornică). Firește, numai o simplificare exagerată ar alătura pe seniorul de la Ferney de cel de la Mînjina, dar sînt multe pricinile pentru care s-ar putea vorbi de o autoritate a lui Negri în rîndul compatrioților săi asemănătoare, pînă la un punct, cu prestigiul cugetătorului francez. Ea a fost, în esență, morală. Un obișnuit al amiciților, însul generos și afabil ce se desprinde din spovedaniile corespondenței sale a împrumutat cîteodată sarcasmul elegant, atitudinea răspicat laică în împrejurările publice și, aplicînd-o la altă realitate socială, a reeditat oarecum în părțile noastre experiența lui Voltaire.

E poate locul să arătăm aderența lui Negri la tiparul moral cunoscut în veacul al XVIII-lea sub denumirea de „honnête homme". Una din însușirile lui de căpetenie era cavalerismul, loialitatea, chezășie a acțiunii sale de moralist.

De altă parte, cu toate amendările pricinuite de poziția de clasă și formația intelectuală, patriotul a sorbit din atmosfera prerevoluționară ideile după care s-a îndreptat viața lui: democratismul și credința în soarta viitoare a țării. Cum se exprima el acum mai bine de un veac: „Țara noastră e menită a avea zile strălucite, care ne vor părè nouă sau copiilor noștri cu atît mai frumoase, cu cît vor urma unor zile posomorîte" (I, p. 250).

În același timp, încă o constantă a biografiei sale se dovedește caracteristică pentru perioada istorică în care el se situează. Evoluția ce se înfăptuise grăbit în mentalitatea epocii se traduce și prin pasiune a călătoriilor. Interesul obștesc, ieșind din strîmtoarea orașelor internaționale ale secolului al XVIII-lea, se îndreaptă spre priveliști noi și singurătăți necutreierate. Ceea ce nu înseamnă totuși că circumscrierea lor în sfera literară a așteptat pentru folosul nației românești pe Negri — fiind prea bine cunoscute peregrinările logofătului Dinicu Golescu —, ci numai că majoritatea corespondenței literare înfățișate aici nu reprezintă decît variațiuni pe tema călătoriilor. Că această alcătuire e, în primul rînd, urmarea firească a vieții sale agitate, bogată în pribegii, este neîndoios, dar, nu mai puțin, apare influențată de climatul romantic, amator de exotism, în mijlocul căruia au fost scrise scrisorile.

Sensibilitatea acestui suflet adînc vibrează în cîte o mărturisire de credință: „Il me prend quelquefois des fantaisies d'errer au coucher du soleil à cheval sur nos immenses plaines qui me donnent une idée vague de la nature, dont le charme est infini pour moi"

(I, p. 142). Amintirilor din Mediterana și Bosfor, el voia să le adauge în 1853 cercetarea Algeriei și a Egiptului, pe sine socotindu-se „un vieux voyageur" (I, p. 161). Cu același prilej, scriitorul își dorea „contemplări poetice în lumina strălucitoare a soarelui din aceste ținuturi". Doi ani mai tîrziu, simțea dorul Parisului, nutrind iluzia că va mai merge acolo (I, p. 189). La fel de deșarte vor fi proiectele de voiaj la Pisa și Palermo (I, p. 209). Fantezia lui Negri îl asocia și pe Ion Ghica planului său de emigrație în Brazilia. E drept că, poposind la Triest, el recunoștea : „j'ai fini par me lasser de cette continuelle vie d'auberge, ainsi que d'un inhospitalier pied-à-terre chèrement acheté à l'étranger" (II, p. 16). Comparația cu neodihnitul Ahasver răsare sub condeiul lui la Paris, în 1847, cînd părăsise Londra și își făgăduia să se ducă la Rouen, Le Hâvre și Marsilia. Fiind ministru în Moldova, pătimașul călător îl pizmuia pe Ghica, aflat la Napoli, după cum, în 1855, a dorit din toată inima să vadă insula Samos, guvernată „evropenește" de prietenul lui. Însă tîlcul adevărat al acestui neastîmpăr parcă se întrezărește în puținele cuvinte : „traîneur que je suis d'une existence lasse qu'il me faut stimuler par la vapeur et les omnibus de la grande route" (II, p. 30). Cel care se destăinuia astfel era înclinat din fire către un trai tihnit și patriarhal, de tipic boier moldovean. La pînda inerției sale funciare, n-a șovăit nicicînd să pornească hoinar, din respect de sine și osîrdia slujirii patriei. De la un timp, după 1856, scăpătarea și boala l-au constrîns să se gîndească la o retragere. A primit-o de bunăvoie? El tăgăduia, declarînd : „Vei ști că eu mă războiesc cu nevoile și șăd la Ocnă în fundul munților. Despre nevoile bietei Moldove nu-ți mai spun nimică, căci îmi umplu mai mult sufletul de amărăciune" (II, p. 101).

„Bătrînul tău prieten" (I, p. 142 ; II, p. 46). Așa își sfîrșea adesea scrisorile Costachi Negri, exprimînd astfel un sentiment care l-a încercat de timpuriu. Avea numai 29 de ani cînd se declara ajuns la vîrsta odihnei (II, p. 16). În 1844, descurajarea îi dictează concluzia melancolică : „la partie belle de ma vie est déjà fanée, passée, etc., l'inaction m'a tué". E de presupus că-și exagera voit vîrsta și infirmitățile, pentru a se înfățișa, în 1854, „tout cassé que je commence à être" (I, p. 142) și „vieux bonhomme que je suis" (II, p. 59). Treptat, aluziile ironice se înmulțesc în relațiile lui Negri, născut în 1812, cu prietenul său mai tînăr, Alecsandri. O ascuțită judecată a poetului, pe care n-o va dezminți nici unul din admiratorii gloriei sale, vine în 1856 : „ce paresseux de Basile, auquel je laisse toute la liberté d'action sans autrement le stimuler, pour ne point l'entraver dans ses joyeux ébats de la capitale, qui lui emportent tous ses loisirs, paraît-il, au point qu'il ne peut guère songer à autre chose. Ce célibataire terrible... est resté d'une jeunesse de cœur à laquelle les années n'ont qu'y faire. Inflammable comme une étoupe soufrée, joli cœur d'opéra comique" etc. (II, p. 87). În 1863, îl cicălea cu sfaturi de cumpătare pe cvadragenarul Alecsandri, calificat de „ancien scélérat qui vieillit" pentru isprăvi pe care exprimarea învăluită nu le ascunde nicidecum. Deși între ei diferența era de un lustru, Negri continuă să se adreseze colegului de diplomație pe același ton mustrător : „Nous, mon pauvre Basile, nous avons bien dégringolé, et toi surtout à force de ne l'avoir pas assez été, tu pourras à cette heure devenir de plein droit le hutième sage" (I, p. 209—210). Fără sfială, dar nu fără amărăciune, scria el, aceluiași : „nous voici deux vieux toi et moi" (I, p. 226). Dar în 1871 cel „veșnic tînăr și ferice" împlinește abia 50 de ani ! Așa fiind, ca o presimțire a sfîrșitului, sortit să fie înaintea biruinței prin care ostașii vor smulge neatîrnarea țării, își croiește drum în scrisoarea de la 2 ianuarie 1874 : „Pourquoi cette année nouvelle m'attriste-t-elle comme pas une de ses aînées? Est-ce parce qu'elle est, comme on dit vulgairement, le commencement de la fin, ou bien plutôt, par une de ces lassitudes qui vous empoignent quand il n'y a point eu d'équilibre dans l'existence? C'est cela, car j'ai agi bêtement par le cœur pendant toute ma vie et laissé chômer plus bêtement encore le cerveau. Affaire de dupe, cher Basile, traînant à sa suite surtout la poignante incertitude de l'avenir et puis mille petites autres misères, qui vous encombrent sur vos vieux jours..." (I, p. 239).

Mormîntul lui smerit se găseşte la Tîrgul Ocnei, în vecinătatea bisericii Răducanu, pe pisania căreia nu s-au şters slovele săpate întru lauda hatmanului R. Racoviţă, contemporanul lui Ludovic al XIV-lea : „Après avoir réglé les fortunes publiques/ J'ai donné des leçons aux plus grands politiques". Pus în fruntea unei generaţii de alesele sale însuşiri, Costachi Negri, pentru care s-ar potrivi cele spuse despre vrednicia înaintaşului, a rămas în mintea urmaşilor înainte de toate ca un bun tovarăş, modest, cîtă vreme, negreşit, fusese mai mult decît atîta. Aceasta dar ca să se împlinească profeţia lui : „ceux qui vont rester après moi trouveront bien un reflet de cette bienveillante et multiple amitié, qui a été mon heureux lot..." (I, p. 240). Negri nici nu a rîvnit alta, şi el adastă încă prinosul de ştiinţă şi înţelegere de care e demn [20].

GARABET IBRĂILEANU ŞI TRANSILVANIA, ÎN LUMINA UNOR NOI DOCUMENTE

AUREL VASILIU

În 1906 apărea la Iaşi revista „Viaţa românească" sub conducerea narodnicistului Constantin Stere şi a socialistului Paul Bujor. Ea urmărea să fie o continuare a ideologiei de la „Contemporanul", „Evenimentul literar" şi, în genere, o revistă cu tendinţe democratice, „poporaniste", care îşi căutau originea în tradiţionalismul de la „Dacia literară" şi al grupării Kogălniceanu — Russo — Alecsandri. Marxismul iniţial al lui G. Ibrăileanu s-a amalgamat apoi cu un narodnicism adus de C. Stere din Rusia, care s-a revărsat apoi într-un liberalism asemănător cu al multor „generoşi" de la 1900 [1].

Organizatorul şi animatorul entuziast al revistei ieşene rămîne însă G. Ibrăileanu, care avea o concepţie vastă nu numai asupra literaturii, dar şi a legăturii ei cu fenomenele economice, sociale, politice, culturale. Această interpretare a fenomenelor suprastructurale literare şi culturale prin prizma bazei economice-sociale îi venea desigur de la Gherea, ideologul „Contemporanului", dar mai ales direct de la materialismul lui Karl Marx, a cărui serioasă cunoaştere o vădea Ibrăileanu încă din studiile apărute în „Evenimentul literar" [2].

De aceea, încă de la apariţia ei, „Viaţa românească" avea preocupări variate şi vaste : erau dezbătute nu numai probleme literare, culturale, artistice, sociale, ci şi ştiinţifice, medicale, politice („cronici externe şi interne"). Ibrăileanu atrage corespondenţi din toate provinciile româneşti ; astfel : George Tofan, C. Morariu, Aurel Onciu (din Bucovina), I. Russu Şirianu, Horia Petra-Petrescu, Podgoreanu (din Ardeal) etc. Ibrăileanu socoteşte că „Viaţa românească" trebuie să oglindească viaţa întregului neam românesc. Se urmărea acea unitate culturală şi sufletească a „Daciei literare" sau a „României literare" de odinioară, căci, spune Ibrăileanu : „hotarele politice nu pot şi nu trebuie să formeze vreo barieră pentru viaţa

---

[20] Impunătoarea înfăţişare a celor două volume se datorează reproducerii epistolelor franceze, multe la număr, în forma lor originală, însoţită de o traducere în vederea căreia i se aduc mulţumiri conferenţiarului universitar I. Brăescu pentru colaborarea cu E. Boldan. În tălmăcire, ca şi în lectură, întîmplarea ne-a făcut să descoperim destule inexactităţi.

[1] Fostul conducător al „Contemporanului", „generosul" I. Nădejde, colabora, de exemplu, în „Viaţa românească" din 1906 cu o vastă recenzie despre cartea lui N. Iorga *Istoria poporului român* (p. 395 şi urm.).

[2] Vezi : Savin Bratu, *Moştenirea lui G. Ibrăileanu* ; Al. Dima, *Concepţia despre artă şi literatură a lui Ibrăileanu*, 1955 ; D. Micu, *Poporanismul şi „Viaţa românească"* (Espla, 1961) Al. Piru, *Opera lui Ibrăileanu* ((Espla, 1959) ; M. Ralea, *Criticul ştiinţific G. Ibrăileanu*, introducere la *Pagini alese* de G. Ibrăileanu (Bibl. p. toţi, 1965) etc.

noastră sufletească (*Miscellanea*, V.R.,I, 1906, nr. 3, p. 479). De aceea, Ibrăileanu recenza revistele românești ce apăreau peste hotare, ca „Luceafărul", „Junimea literară" etc., lăudînd lucrările mai meritoase, ca aceea a lui H. Petra-Petrescu: *O prefață* (*Scrisoarea cunoscutului critic X către tînărul poet Y*); despre autorul schiței, criticul ieșean scrie că „se anunță ca un scriitor plin de finețe" („Viața românească", 1906, p. 521). Încurajat, studentul Horia Petrescu trimite o scrisoare din Viena (1906, 1 iunie) în care-și exprimă bucuria „că s-a pornit o revistă în spiritul acesta mai europenesc". El constată că în „Viața românească" se publică „cronici foarte interesante" și se oferă să scrie *Cronici vieneze*: recenzii despre reprezentațiile teatrale, evenimentele zilei, publicații, jubilee etc. [3]. Prima cronică ar trata despre anul teatral la Viena (1905—1906) [4]. Trimite și o poezie la care admite să i se facă „o corectură binevoitoare".

În scrisoarea de răspuns, Ibrăileanu îi spune lui Horea Popescu că poezia are nevoie de „schimbări mari", ca și schița trimisă de el: „Mai scurtează considerațiile generale", căci „ideea e foarte frumoasă și o așteptăm scoasă mai în relief, prin concentrarea propusă". Ibrăileanu îi cere, în altă scrisoare, din 12 iunie 1906, o „Cronică vieneză", căci, „ar fi bine să avem cronici din marile centre europene". Relativ la nuvela lui H. Petra-Petrescu *Badea Carabană*, trimisă redacției [5], Ibrăileanu insistă asupra concentrării ei: „fiindcă bucata dv. ni s-a părut prea mare față cu subiectul, prezentînd cîteva stagnațiuni, ne-am permis, pe lîngă unele corecturi, să facem și cîteva amputații". Asemenea „amputații" știm că au suferit, printre altele, și descrierile de călătorie ale lui Calistrat Hogaș. Și poeziile trimise aveau aceeași soartă. Ibrăileanu îi comunică lui Horea Popescu, în aceeași scrisoare: „Un om de gust, care ne dă ajutor adesea în aceste operațiuni, a selectat din poezia dvoastră alăturata bucată" [6]. Ca să atenueze impresia neplăcută a acestor „amputații", Ibrăileanu face o mărturisire autobiografică deosebit de prețioasă, care ne arată greutatea de a renunța, aplicînd cu rigoare spiritul critic și autocritic, chiar la propriile sale lucrări, nu numai la ale altora: „Știu psihologia autorului, o știu și prin mine. Și mie îmi vine foarte greu, după ce am scris, să renunț la părți din ce am scris: parcă mă doare" (scrisoarea din 12 iunie 1906).

Despre răspîndirea revistei ieșene în Transilvania, H. Petra-Petrescu îl informează pe Ibrăileanu: „În Sibiu, văd că se vinde revista foarte bine și toți sînt orientați. De asemenea în cercul deputaților români, unde am fost acum o săptămînă, este foarte mult apreciată". Studențimea universitară plănuiește o excursie la București, în septembrie 1906, după ce vor asista la Brașov, la adunarea generală a „Astrei". Și bucovinenii vor veni la expoziția bucureșteană și atunci, spune H. P.-Petrescu „ne va fi dat să ne încălzim inimile strîngîndu-ne mîinile în semn de înfrățire sinceră...". În altă scrisoare (28 iulie 1906), același H. Petrescu mărturisește că a citit revista „Viața românească", din „doască-n doască" și a găsit numai „articole cuminți și pline de măduvă". Devine apoi liric: „Nu știu ce mă

---

[3] Scrisorile lui G. Ibrăileanu au fost publicate de Aurel Vasiliu în „Iașul literar", august, 1957, p. 120—124. Scrisorile lui H. Petra-Petrescu au fost publicate de Mihai Drăgan: *Corespondență. Horia Petra Petrescu către G. Ibrăileanu*, în „Ateneu" Bacău, martie 1966, p. 8.

[4] H. Petra-Petrescu comunică lui Ibrăileanu, mai apoi, că multe greutăți îl împiedică să scrie această cronică promisă (scrisoarea din 18 iulie 1906).

[5] Nuvela a apărut în „Viața românească", 1906, sept. nr. 7, p. 67 și urm. cu subiectul din revoluția de la 1848—49 din Transilvania.

[6] Mihai Sevastos mărturisește că „Topîrceanu primi din partea lui Ibrăileanu sarcina de a pune în ordine toaleta celor doi scriitori [I. C. Visarion și Hortensia Papadat-Bengescu]"; vezi: *Amintiri de la „Viața românească"*, p. 149. Poezia lui H. P.-Petrescu care a suferit și ea „amputări" are titlul *Scrisoare* și a apărut în „Viața românească", sub pseudonimul Eugen Vlădan (nr. 5, p. 257—258, 1906). Relativ la schimbările făcute în bucățile trimise, H. P.-Petrescu îi scrie lui Ibrăileanu (1906, iunie 29): „Mă încred în gustul dv. mai cu seamă de cînd am cetit cronicile literare". Mihai Drăgan, neștiind că Eugen Vlădan e pseudonimul lui H. P.-Petrescu, afirmă că poezia nu s-ar fi publicat în „V. R.", ceea ce nu e just!

leagă de dv. cu puteri nevăzute", şi-l anunţă pe Ibrăileanu că aproape a terminat o dramă din viaţa ardelenească pe care o prelucrează mereu.

Interesante elemente autobiografice găsim şi-n scrisoarea lui Ibrăileanu din 14 august 1906, trimisă de la Mănăstirea Neamţului. Cu ocazia expoziţiei, „e posibil, scrie el, să fiu în Bucureşti şi eu, dar mai posibil e să fie Stere. Eu sînt un om cu sănătatea foarte şubredă şi am mare oroare de drumuri, oteluri, zdruncinare, oameni mulţi etc.". Aceste fobii se vor accentua cu vremea. Spre sfîrşitul lui august 1906, îl anunţă pe H. P.-Petrescu că pleacă a doua zi de la Neamţ la Iaşi, dar că nu poate veni la expoziţie, fiind foarte obosit şi ar trebui să-şi ia şi concediu de la Şcoala Militară unde era profesor. Adaugă : „Cît pe ce era să vin pe la Sibiu cu Stere şi Brătescu-Voineşti. Aş fi făcut o încercare de energie". Stere a fost în Ardeal cu ocazia nunţii lui O. Goga [7]. (Despre această nuntă, vezi *Miscellanea* din V.R., 1906, p. 262.) Pe lîngă interesul autobiografic, scrisorile celor doi scriitori ne arată continua preocupare a criticului ieşean pentru revistă : „M-ar (adică ne-ar) interesa mult să ştiu părerile despre revistă ale diferitelor cercuri prin cari te-ai învîrtit ori te învîrteşti. Voim să aducem revistei toate îmbunătăţirile şi am dori să ştim de ce are şi de ce n-are nevoie publicul. Te rog dar să-mi spui *sincer* (subl. Ibr.) care sînt rubricile mai interesante ori mai puţin interesante? Ce e prea mult şi ce lipseşte?" (scrisoarea din 14 august 1906, Neamţu). Vrea să cunoască părerea publicului numai despre *alcătuirea* revistei, dar nu de principiile ei, căci „principiile nu le-am sacrifica publicului : aceasta s-o facă acei care urmăresc tirajul". În centrul preocupărilor sale era mereu interesul şi răspunderea pe care o avea faţă de public pentru perfecţionarea revistei, nu numai în ce priveşte *alcătuirea* ei, ci şi valoarea lucrărilor, dînd sfaturi şi îndemnuri, discutîndu-le şi-n coloanele revistei, ca şi-n corespondenţa sa particulară. Vorbind despre o altă lucrare, *Grigore*, a lui H. P.-Petrescu, apărută în „Luceafărul" îi spune autorului : „Această bucată, împreună cu schiţa din „Junimea literară", pe care am lăudat-o, mă face să cred că talentul d-tale se poate dezvolta mai ales în genul umoristico-fantezist. (Scuză-mi... invenţia acestui gen literar)". Sinceritatea şi obiectivitatea în discutarea mişcării literare din ţară se vede şi atunci cînd Ibrăileanu îşi spune părerea despre unii adversari cu care polemiza revista (N. Iorga, Sextil Puşcariu) : „Vorba este să nu cădem în injurii şi personalităţi şi, pe cît mi-aduc aminte, n-am căzut. Dacă n-ar fi să ne spunem ce credem în toate chestiile, pentru ce am apare?" Căci, adaugă Ibrăileanu : „Noi *discutăm* principii, combatem o atitudine, apărînd-o pe a noastră...", pe cînd N. Iorga „înjură". (Scrisoare nedatată, probabil din august 1906.)

La scrisoarea lui Ibrăileanu de la Mănăstirea Neamţului (14 aug. 1906) prin care-i cerea noului şi efemerului colaborator părerile ardelenilor asupra revistei ieşene, nevoită, din cauza cenzurei, să pătrundă dincolo de Carpaţi cu titlul schimbat [8], aceasta-i răspunde pe larg, arătînd ecoul adînc şi simpatia de care se bucură acolo (Fofeldea, 1906, 24 aug. n.) : „... prin clasa inteligentă a societăţii noastre, am auzit numai laude la adresa dv.", spune H. P.-Petrescu. La Budapesta, a asistat la o şedinţă agitată a camerei, pe chestia naţionalităţilor, şi la cafenea a discutat cu deputaţii români, şi aceştia o cunoşteau şi socoteau că revista „este una din cele dintîi ale noastre". E cunoscută şi la Sibiu şi la Hunedoara şi e citită cu interes. Pentru răspîndirea cît mai largă a revistei, H. P.-Petrescu propune să se procedeze aşa cum a făcut „Luceafărul", în redacţia căruia era şi el pe atunci : trimitea

[7] Cu acea ocazie publică C. Stere *Patru zile în Ardeal — Impresii fugitive*, în „Viaţa Românească", 1906, p. 87 şi urm., unde vorbeşte de Sibiu, Sălişte, Răşinari etc., dînd informaţii sociale, politice, economice. Caragiale o ironizează într-o scrisoare către Zarifopol.

[8] Cf. Dumitru Şt. Petruţiu, *Agîrbiceanu şi „Viaţa Românească"*, „Tribuna", 20 sept. 1962 ; cf. şi „Steaua", nr. 5, mai 1956 cu articolul lui I. Agîrbiceanu, *La „Viaţa românească"*, unde se arată despre trecerea clandestină a „Vieţei româneşti" în Transilvania, cu titlurile : „Primăvara", „Pagini literare", „Revista literară şi ştiinţifică", „Literatură şi ştiinţă", „Pagini critice", „Revista contemporană", „Ceahlăul", toate cu nume fictive de directori.

cîteva sute de exemplare tuturor intelectualilor şi apoi o reclamă bună prin jurnalele din Ardeal. „Luceafărul" mai făcea şi concursuri de nuvelă. „Aţi ştiut să adunaţi laolaltă scriitori de talent. Prietenul Goga e de aceeaşi părere", spune H. P.-Petrescu. „Ne mirăm cum a putut răsări un curent atît de puternic ca din pămînt [...]", „nu eram obişnuiţi să ştim că pulsează viaţă literară mai pronunţată — noi cei de departe — în Iaşi...". „Ne bucură foarte mult atenţia ce o daţi transilvănenilor. Nici o revistă — pînă acum — n-a tractat despre noi cu atîta dragoste, nu numai literatura ci întreg complexul ideilor ce ne frămîntă. Direcţia apucată îşi va avea efectul ei sigur. Chestia noastră nu va mai fi terra incognita, după este şi astăzi încă pentru mulţi". H. P.-Petrescu scrie că ar vrea să-l cunoască personal pe Ibrăileanu: „Ne vom vedea Transilvănenii cu dv. cari ne purtaţi atîta dragoste". Revista să dea atenţie mai mare şi literaturii străine prin traduceri şi studii despre scriitori ca Sudermann, Gerh. Hauptmann, Edm. Rostand, Sienkiewicz etc. „Excelentă e „Revista revistelor". Nu e prea mare[9]". Ibrăileanu îi mulţumeşte pentru sugestiile date, anunţîndu-l că le va supune discuţiei redacţiei (scrisoarea nedatată, probabil de la sfîrşitul lui august 1906).

Corespondenţa publicată de Mihai Drăgan în revista „Ateneu" se termină cu o carte poştală ilustrată, trimisă de H. P.-Petrescu din Bucureşti (1907, oct.), unde îşi pregătea examenul de doctorat, pe care şi-l va trece la Lipsca, cu o teză despre Caragiale. Îl anunţă că va trimite nişte recenzii şi cronici teatrale. La o astfel de colaborare face aluzie următoarea carte poştală a lui Ibrăileanu, rămasă nepublicată: c. poştală; data poştei: Iaşi, 28 ian. 908 Redacţia revistei „Viaţa Românească" str. Română 4.

„Iubite domnule Petrescu,

Iartă-mă că-ţi răspund aşa de tîrziu. Am aşteptat pe Stere, pentru a hotărî cu „Regisorul", căci mi se punea... problema unei „rubrici" nouă. — Hotărîrea e că chestia e prea specială pentru cetitorii noştri. Articolul D-tale îl păstrez. Ce să fac cu el?

Salutări

G. Ibrăileanu"

Tot în legătură cu activitatea lui H. P.-Petrescu la „Viaţa românească" este în Biblioteca Centrală din Sibiu o scrisoare a lui Romulus Cioflec, trimisă din Chişinău (3 martie 1921), în care îi spune că revista are nevoie de scurte dări de seamă la „Revista revistelor" şi despre cea mai importantă revistă literară politică cehă, fiindcă el a stat mult la Praga şi cunoaşte limba cehă. Să aleagă H. P.-Petrescu revista cehă şi s-o aboneze în contul „Vieţii româneşti". S-au păstrat de asemenea vreo trei scrisori ale lui D. D. Pătrăşcanu care-i trimite volumul său *Domnul Nae* şi-l informează pe H. Petra-Petrescu despre un manuscris trimis editurii, cum şi despre o colecţiune pentru tinerime, în colaborare cu „Astra". Din cauza crizei editurii, Pătrăşcanu nu-i poate da un răspuns satisfăcător (*Scrisori din Bucureşti*, 28 nov. 1921 şi 5 ian. 1922).

Interesul lui Horia Petra-Petrescu pentru „Viaţa românească" şi activitatea lui G. Ibrăileanu la revistă, în 1906, se poate vedea şi din numeroasele însemnări din carnetele sale păstrate la „Astra". Într-unul notează: „*Iorga* neştiind cine este Eugen Vlădan din Viena cu poezia din V. [iaţa] Românească [îl] laudă". E vorba de poezia *Scrisoare* despre care Ibrăileanu îi comunica lui H. P. -Petrescu că a suferit „amputări"[10]. În altă notiţă, scrie H. P.-P.: „Noua Revistă

[9] Originalul scrisorii lui H. Petra-Petrescu este la biblioteca „M. Eminescu" din Iaşi, dar în copie se află şi la Biblioteca Centrală „Astra", din Sibiu, de unde am ales cîteva părer relative la receptarea „Vieţii româneşti" în Transilvania. În originalul de la Iaşi sînt făcutei unele sublinieri cu creion roşu, aparţinînd lui Ibrăileanu, căci lipsesc în copia de la Sibiu.

[10] Cu pseudonimul Eugen Vlădan publică H. P.-Petrescu versuri şi în „Familia" sub titlul *Fragment* (1904, nr. 3, p. 27).

« Viaţa Românească » din Iaşi se prezintă în condiţii bune. Cronicele lui Ibrăileanu sînt éloquente [sic !] Ar trebui să fie şi mai mult documentate". În acelaşi caiet (intitulat *Note şi impresii. Viena 1905 I*) H. P.-Petrescu îşi copiază părerile „Vieţii româneşti" despre schiţa sa *O prefaţă* publicată în „Junimea literară" şi continuă : „Recenzia o face prof. univ. G. Ibrăileanu din Iaşi. Îţi cade bine cînd auzi o vorbă de încurajare de la neşte persoane de care eşti sigur că nu sînt influenţate de loc". Apoi, referindu-se la un articol al lui C. Stere (= Şărcăleanu), comentează : „Despre Oskar Wilde un articol nu tocmai meritoriu de *Şărcăleanu* în „Viaţa românească". Caută se documenteze că principiul primordial al lui W.[ilde] (artă pentru artă) e un non-senz, care se răsbună (!)". Dar în scrisoarea către Ibrăileanu (1906, 24 aug.) îi spune H. P.-Petrescu „Articolul despre Oskar Wilde (Dl. Iorga n-are dreptate cu critica D-sale !) este un început bun". În alt loc îşi notează conştiincios : „Redactorul „Vieţii româneşti" îmi retrimite poesia „Scrisoare", rugîndu-mă de scurtări şi angajîndu-mă să scriu cronici din Viena. Părerea lui e că proza mi-e mai răuşită. De acord şi eu". Mai interesante sînt amănuntele notate la p. 96 : „După amiazi am fost la Goga. Convorbire interesantă. Dela „Viaţa românească" a primit vre-o 300 fl. pînă acum. Mi-a cetit o scrisoare a lui Stere. Am împrumutat dela dînsul poeziile lui Verlaine şi Ibsen (trad. de Zweig etc. şi Iosif şi Anghel)... „Viaţa Românească" îmi publică poezia (nr. 5) şi mă numără între colaboratori". Despre vizita făcută de tarnsilvăneni la expoziţia din 1906, unde H. P.-Petrescu spera să-l întîlnească şi pe G. Ibrăileanu, îşi notează în acelaşi caiet (p. 110) că între 18 septembrie şi 23 a fost în Braşov, la adunarea „Astrei" şi apoi, cu un tren special, spre Bucureşti, oprindu-se şi la Sinaia. Este încartiruit la cazarma de geniu din Cotroceni şi „zilele următoare le-am petrecut la Expoziţie. Soc. de cîntări din Sibiu dădea reprezent.[aţii] [cu] „Moş Ciocîlan", la Teatrul Naţional, unde am fost la a 3-a reprezentaţie. M-am asociat apoi cu Făgăreşenii şi am vizitat Constanţa şi băile de la Mamaia, în 2 oct. O vreme urîtă, furtună pe Marea Neagră".

Preocupările lui G. Ibrăileanu din primii ani ai apariţiei „Vieţii româneşti" şi interesul său pentru Transilvania se văd mai limpede din schimbul de scrisori avut cu scriitorul Horia Petra-Petrescu.

FRAGMENTARIUM

STANCU ILIN

6. Structuralismul o filozofie?

Roger Garaudy, autorul — în ultimii ani — a cîtorva eseuri care au declanşat discuţii foarte vii, a tipărit, anul trecut, o nouă carte, intitulată *Marxisme du XX-e siècle*. Şi aici se continuă aceeaşi linie a îndrăznelilor „sans rivage". Luările de poziţii nu au întîrziat să apară. Jean Orcel, de pildă, în numărul pe august, 1967, al revistei „La Pensée", pune în discuţie trei din problemele principale ale cărţii : 1. les notions de structure et de structuralisme ; 2. l'élaboration des concepts et des „modèles" ; 3. l'opposition du concept et du mythe. Pentru că Roger Garaudy are tendinţa de a-şi trage mai toate exemplele din domeniul ştiinţelor sociale, Jean Orcel se îndreaptă spre ştiinţele naturii, încercînd să cristalizeze, pe acest teren, unele concluzii. De fapt, autorul articolului din „La Pensée" este binecunoscut în cercurile de specialitate cu lucrări de „filozofie a naturii", cum ar fi *Structures en évolution et niveaux d'organisation dans la matière terrestre* („La Pensée", 1962, nr. 102) sau *Essai sur le concept d'espèce et les classifications en minéralogie et pétrographie* („Bull. Soc. franç. Minér. Crist.", 1954, t. 77, republicat în „Revue roumaine de géologie et géophysique", sér. géologie, t. 10, 1966, nr. 1).

Din reflecţiile lui Jean Orcel, bazate de obicei pe texte marxiste, ne-au atras atenţia cele referitoare la *structuralism* : „Tout d'abord le structuralisme n'est pas une „philosophie" comme l'avance R. Garaudy, car, si je ne m'abuse, il y a des structuralismes et surtout des structuralistes. Une philosophie ne se réduit pas à un seul concept, fût-il très général, mais elle se nourrit d'un faisceau de concepts en évolution". În neta sa opoziţie faţă de ridicarea structuralismului la rangul de filozofie, Jean Orcel face apel la numele lui Claude Lévi-Strauss, care „se défend de voir dans le structuralisme une philosophie. Il constate que des modèles structuraux élaborés par la linguistique peuvent être appropriés aux faits sociaux, qu'il a étudiés en ethnologie, mais il ne prétend pas fonder sur le langage une interprétation théorique de la société dans son ensemble. Il se défend aussi d'être historien. Il ne s'occupe que de structures, de systèmes. Sa position est très proche de celle de F. de Saussure, auquel R. Garaudy fait appel également". Jean Orcel vede un raport între *dialectică* şi *structură* şi trage concluzia că studiul structurilor se inserează în metodologia generală a ştiinţelor. Un filozof nu poate vorbi de *structură* decît dacă posedă cel puţin cîteva noţiuni despre semnificaţia acestui concept în *ştiinţele naturii*, în înţelesul fo arte general pe care îl dădeau F. Engels şi V. I. Lenin. Nu se poate separa omul de natură fără pericolul de a aluneca spre idealism. Şi R. Garaudy, notează J. Orcel, „a une tendance malheureuse à opposer tout ce qui vient de l'homme à tout ce qui vient de la nature".

Privind faptele din punctul de vedere al ştiinţelor naturii, Jean Orcel lansează chiar o definiţie foarte generală a *structurii* : „le mode d'agencement, d'organisation des éléments de la matière". Structura „în sine" nu are o existenţă reală, este un concept abstract care conţine ansamblul de structuri variate, calitativ şi cantitativ diferenţiate cu semnificaţia lor particulară, după natura elementelor materiale care le constituie.

„Il ne faut donc pas le penser d'une manière figée, statique. Il peut certes représenter un état d'équilibre momentané, mais en réalité il correspond à des étapes d'*évolutions structurales* de la matière aux divers niveaux ou plans spatio-temporels d'organisation de celle-ci, qualitativement et quantitativement différents mais interdépendants.

On ne peut donc dire, comme R. Garaudy, que la notion de structure véhicule une philosophie *dont* la catégorie fondamentale ne serait plus celle de l'*être* mais celle de la *relation*. Car il y a liens dialectiques entre les « êtres » qui constituent la structure, entre le *tout* et les *parties*. Et il me paraît abusif de dire que le structuralisme, en toutes disciplines, succède à l'atomisme. Ne détermine-t-on pas des *structures atomiques* ?" Bazat în special pe exemple din cristalografie şi geofizică, Jean Orcel vorbeşte despre importanţa noţiunilor de *simetrie* şi *disemetrie* în cadrul conceptului de *structură*, despre *transformările polimorfice*, despre *structurile reziduale*, precum şi despre *dinamismul structurant-destructurant*. Toate acestea sînt disocieri foarte valoroase, dar, din păcate, autorul articolului din „La Pensée" cade în aceeaşi greşeală pe care o combate la Roger Garaudy : *limitarea la un singur domeniu*. R. Garaudy avea în vedere doar ştiinţele sociale, iar Jean Orcel trage concluzii explorînd doar unele zone ale ştiinţelor naturii. În ce măsură trăsăturile conceptului de structură şi celelalte noţiuni conexe de funcţionalitate spaţio-temporală pot fi extinse şi asupra ştiinţelor sociale e o problemă ce rămîne în suspensie. Cunoscînd stilul scăpărător şi inteligenţa speculativă a lui Roger Garaudy ne întrebăm dacă cititorii, avînd alături cartea eseistului şi pledoaria criticului, se vor lăsa convinşi de acesta din urmă. Teoreticieni ca R. Garaudy, cu o putere de seducţie recunoscută, nu pot fi combătuţi decît pe propriul lor teren, chiar dacă acest teren e alcătuit din nisipurile mişcătoare ale disciplinelor sociale, şi nu din roca dură a ştiinţelor exacte.

7. Pornind de la o carte despre un expresionist german

Spre lucrarea lui Arnold Meese — de ce să n-o mărturisim? — ne-a atras titlul : *Die theoretischen Schriften Georg Kaisers* (*Scrierile teoretice ale lui Georg Kaiser*). Cunoscînd valoarea

acestui mare reprezentant al expresionismului german a fost tentant pentru noi să luăm contact cu o prospectare largă a concepțiilor sale teoretice. Ne interesau, în special, aprecieri generale asupra curentului expresionist ca atare, curent manifestat puternic în primele decenii ale secolului nostru în Germania și nu fără ecou în presa românească din epocă. Din păcate, lucrarea lui A. Meese, apărută la München în 1965, este o „Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades" și păstrează toate tarele „profesorale" care împiedică, de multe ori, spiritul să se desprindă de modelul cercetat și să facă acel salt spectaculos în domeniul concluziilor revelatoare. Așa se face că ideile lui Georg Kaiser sînt mărunțite în capitole și subcapitole, lăsînd cititorului sarcina sintezelor. Dar, poate că judecata noastră este prea aspră pentru că privim totul prin prisma interesului personal. A. Meese a vrut să fie complet și și-a ordonat materialul în funcție de lectorul german care dorește, în primul rînd, aprofundarea operei beletristice a lui Georg Kaiser.

O idee de bază a concepției estetice a plurivalentului scriitor german (dramaturg, poet, romancier) este aceea a „totalității omului". Unitatea biblică a omului — ne spune G. K. — a fost ruptă o dată cu mitul fructului oprit, fiind împărțită în *impuls* și *rațiune*. O altă ciuntire a totalității omului s-a produs prin „specializarea profesională", impusă de cîștigarea mijloacelor de existență. Unitatea omului poate fi realizată prin artă, și nu numai ca o iluzie. A. Meese acordă un spațiu larg dualismului estetic-etic, comparînd pe Kaiser cu Kirkegaard, care teoretiza transformarea bruscă a plăcerii estetice în zguduire etică. Omul posedă însă un mijloc de a se salva de aceste împărțiri tragice ale personalității lui, și anume întrebuințarea energiei sale, pe care o posedă în cel mai înalt grad. „Cea mai puternică formă a reprezentării energiei este omul", zice Kaiser.

În partea a doua a studiului, A. Meese analizează raporturile autorului cu expresionismul. Prin energia pe care o implică procesul exprimării ideilor în artă, G. Kaiser este alăturat expresioniștilor dinamici sau „activiștilor" (Ludwig Rubiner și Ernst Toller), deși el a fost alăturat și altor direcții, reprezentate de G. Benn, K. Edschmidt, A. Döblin, M. Brod, Heinrich Mann, în proză, și G. Trakl, Franz Werfel, în poezie.

Citind cartea lui Arnold Meese ne-a venit în minte opera unui mare scriitor român, ale cărui personaje au fost de mult categorisite de „energetiste" (vezi de pildă Pompiliu Constantinescu). Este vorba de Liviu Rebreanu. Numai că, în mod paradoxal, comparația se face cu Stendhal, cu energetismul lui Julien Sorel, în loc să se arunce punți de legătură spre cultura germană pe care o „respira prin toți porii" în perioada formației sale, în cadrul școlilor din Imperiul austro-ungar. La anomalia comparării cu Stendhal, unii adaugă — în mod și mai eronat — pe Balzac.

Este știut că, în afara cîtorva excepții, orice scriitor își trăiește intens contemporaneitatea. De ce atunci să credem că hotărîtor pentru Liviu Rebreanu a fost contactul cu Stendhal, peste un veac, cînd mișcările literare din vremea studiilor sale le trăia intens, zi de zi. Caietele sale cu însemnări sînt elocvente în această privință. Energia personajelor scriitorului român ar putea fi interpretată, mai curînd, ca avîndu-și izvorul în „moda" pe care o lansase noul curent expresionist. În cea mai recentă carte despre Liviu Rebreanu, găsim însemnat : „Linia activă, șerpuirea dinamică a romanelor sale, *e p i c u l* încleștat rezumă nu atît o tehnică, o strategie interesată să capteze atenția lectorului, cît și o concepție implicită, un mod de a vedea și de a judeca viața, o etică a activismului care definește și stilul personalității sale (L. Raicu, *Liviu Rebreanu*, E. l., 1967, p. 321). Numai că autorul „eseului" din care am citat nu trage din această constatare toate concluziile necesare. Adaugă doar o însemnare a lui Liviu Rebreanu făcută pe un exemplar cu studiile lui A. W. Schlegel despre teatrul antic, spaniol și englez : „Acțiunea dă adevărat farmec vieții, ea fiind însăși viața". Lucian Raicu indică totuși o direcție, cultura germană, spre care el însuși, din păcate, nu se îndreaptă decît arareori. Este adevărat că proza lui Stendhal a constituit punctul de pornire a unora din căutările romanului modern, dar de aci pînă la a limita explicația operei lui Rebreanu numai la proza franceză din prima jumătate a secolului al XIX-lea este o deosebire esențială. De altfel, într-un interviu, scriitorul însuși sublinia importanța deose-

bită pe care a avut-o cultura germană în formaţia sa ca scriitor. El găseşte că astfel se explică „înclinarea de constructivism şi de temă socială". „Apoi am cunoscut literatura ungară, apoi cea rusă în traducere nemţească". „Cultura franţuzească a venit mai tîrziu, după ce mă formasem" (Valer Donea, *Liviu Rebreanu*, (interviu) în „Adevărul literar şi artistic", XIV, seria II, 1935, nr. 785 din 8 dec., p. 3). Această limitare numai la romanul clasic francez este de altfel cauza principală a faptului că de multă vreme nu se mai fac paşi înainte în explicarea miraculoasei impresii de modernitate pe care o lasă lectura romanelor lui Liviu Rebreanu. În ce constă acest secret, care sînt mobilurile lui, care este originalitatea marelui nostru romancier sînt întrebări la care nu se va putea obţine un răspuns complet atîta timp cît fenomenul Rebreanu va fi excerptat din *contextul natural* al culturii epocii lui şi replantat în mediul caracteristic secolului al XIX-lea. Şi acest *context natural* va trebui să cuprindă toate acele aluviuni de cultură germană, franceză, rusă, ungară din care acest mare scriitor român şi-a croit, pe fundament românesc, albia creaţiei lui. Unilateralizarea doar la unele din aceste direcţii formative a scriitorului Rebreanu, în funcţie, de cele mai multe ori, de cultura exegetului, nu poate duce decît la îngustări, dacă nu chiar la erori regretabile. Măsura în care trebuie luată în considerare o cultură sau alta nu poate fi stabilită decît prin cercetări amănunţite a bogatului material de arhivă rămas de la scriitor, a tipăriturilor ce circulau, în Austro-Ungaria şi România pînă la primul război mondial, precum şi a marilor curente literare de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea, care antrenau cultura europeană pe făgaşuri noi. Se trece uşor cu vederea că Liviu Rebreanu se formează într-o perioadă de după *pozitivism* cînd în toată Europa erau la modă Schopenhauer şi Nitzsche, Wagner şi Dostoievski, Huysmans şi Wilde, Maeterlink şi Ibsen, Słowacki şi Norwid. În general, după 1880, se anunţă o reacţie împotriva pozitivismului, opunîndu-se estetismul — didacticismului, misticismul — scientismului, iraţionalul — raţionalului, universalul — localului.

8. Przybyszewski şi Rebreanu!

Poate va părea paradoxal că alăturăm două nume de scriitori care nu s-au cunoscut şi ale căror opere nu văd prin ce minune ar fi putut să se influenţeze reciproc. Totuşi, îi comparăm! Spiritele familiarizate mai mult cu şcoala comparatistă franceză, bazată în special pe raporturile de fapte şi pe istorism nu vor admite o asemenea apropiere, dar cele subscriind la preceptele şcolii americane — „« Even when the possibility of direct influence is ruled out » pour reprendre les termes du professeur James Hightower [...] la littérature comparée reste non seulement possible, mais singulièrement stimulante" (Etiemble, *Comparaison n'est pas raison*, Paris, Gallimard, 1963, p. 66) — sper, cel puţin, să-mi treacă cu vederea îndrăzneala. De fapt, nici nu-i vorba de o comparaţie în adevăratul înţeles al cuvîntului, ci doar de stabilirea unor analogii între scriitorul polonez Stanisław Przybyszewski (1868—1927) şi scriitorul român Liviu Rebreanu.

Cîteva date orientative despre acest scriitor, total necunoscut în ţara noastră, sînt absolut necesare. S. Przybyszewski are, la început, un rol revoluţionar în literatura poloneză, fiind, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, în fruntea grupului artistic „Tînăra Polonie". Dar radicalismul său ţine mai mult de un anume aristocratism à la Nietzsche. Mult timp îl găsim în Germania, la Berlin, unde cunoaşte pe marii scriitori scandinavi: Ibsen, Strindberg, Olaf Hansson. Pe scriitorii germani contemporani — Hauptmann, de pildă — îi priveşte critic, ca şi mişcarea artistică „Tînăra Germanie", din jurul revistei „Gesellschaft". Primele sale lucrări literare sînt scrise în limba germană. La întoarcerea în ţară i se încredinţează, la Cracovia, conducerea periodicului „Viaţa". Curînd însă el este depăşit de Wyspianski şi Stefan Żeromski, cu o producţie literară mai abundentă şi cu o mai intensă notă naţională. Operele acestora răspundeau mai direct aspiraţiilor de libertate şi unitate ale Poloniei şi, din acest motiv, aveau o audienţă largă.

S. Przybyszewski dimpotrivă are o concepţie iraţională despre univers. La reîntoarcerea din Germania, scriitorul polonez va propovădui teoria „sufletului nud", nestăvilit şi liber, scăpat

de jugul celor cinci simţuri şi al raţiunii. Scopul artei este de a urca la primul impuls, la starea ipotetică a Cosmosului, înaintea risipirii unităţii în mii de fenomene. Przybyszewski alătură această teorie credinţei sale în ocultism şi satanism — pe care le studiază timp de mai mulţi ani —, precum şi părerii sale despre dragoste, a cărei misiune ar fi abolirea separaţiei sexelor. Pornind de aci, unii l-au socotit, fără temei, pornograf, el fiind doar cel mai erotic dintre scriitorii polonezi, înaintea lui Żeromski. Izvoarele formaţiei lui S. Przybyszewski se găsesc cu uşurinţă în romantismul şi metafizica germană.

Drumul său literar va ajunge foarte devreme în cadrul expresionismului german. Stanisław Przybyszewski a readus în literatura polonă *sensul tragicului*, pe care determinismul şi naturalismul îl diminuaseră.

De la această ultimă aserţiune a pornit ideea analogiei cu marele nostru romancier Liviu Rebreanu. Într-adevăr, la o cercetare mai atentă e vizibilă contribuţia prozei lui Liviu Rebreanu la reafirmarea, în literatura română, a acestei importante dimensiuni estetice : *tragicul* (tragicul unui caracter în *Ion*, tragicul unei conştiinţe în *Pădurea spînzuraţilor*, tragicul colectiv în *Răscoala*, tragicul unei generaţii în *Gorila*). „Ion e simbolul ambiţiei tragice care ne arde sufletul" nota M. Dragomirescu în *De la misticism la raţionalism* (Casa Şcoalelor, Buc., 1925, p. 411). Nu putem trece apoi peste concepţia lui Przybyszewski despre dragoste şi rolul ei în refacerea unităţii iniţiale fără să nu amintim de romanul *Adam şi Eva*, la care Rebreanu spunea că ţine cel mai mult, cu veşnica goană după perechea-monadă. De fapt, puternica notă erotică a întregii lor opere îi apropie pe cei doi scriitori. De asemenea, vom întîlni şi la Liviu Rebreanu o anume curiozitate de a citi cărţi care preconizau dezlegarea unor enigme universale prin ştiinţele oculte. Firele comune pe care le-am putut identifica duc într-un singur loc : cultura germană. Dacă Liviu Rebreanu nu ar fi trecut Carpaţii în 1909, şi ar fi continuat să scrie nemţeşte sau ungureşte, opera sa s-ar fi vărsat, probabil, ca şi cea a lui Przybyszewski, în albia mare a expresionismului german. Dar, în România, va întîlni alte condiţii, va începe să graviteze mai mult pe orbita culturii latine, care, altoindu-se pe formaţia anilor de şcoală, va da, în curînd, pe scriitorul *român* Liviu Rebreanu. Originalitatea marelui nostru romancier pe de o parte şi a scrriitorului polonez pe de altă parte e o opreliştе în faţa tentaţiei de a ne hazarda pe calea altor analogii. Pentru că, chiar în cadrul celor menţionate mai înainte, sîntem nevoiţi să facem şi disjungerile necesare, mai ales în planul mijloacelor formale folosite de cei doi scriitori. La Przybyszewski impulsuri ale subconştientului, în special de ordin sexual, vor răzbate pînă la suprafaţa textului, obsesiv, făcînd pe unii să-l socotească un freudist, *avant la lettre*. Sînt modalităţi de expresie romanescă pe care, într-o formă hipertrofică, le vom întîlni în romanele contemporanului nostru polonez, Witold Gombrowicz : *Ferdydurke*, *Cosmos*, *Pornographie*. Rebreanu nu abdică de la formula tradiţională a romanului, planul prim al operelor sale este cel realist. Se zbat însă şi la el, subadiacent, aceleaşi obsesii care vin din afara fascicolului vizibil al raţiunii. Dar niciodată aceşti agenţi, exteriori povestirii propriu-zise, nu vor tulbura suprafaţa realistă a prozei sale. S. Przybyszewski este în cultura poloneză şi un teoretician, un căutător de formule noi, iar proza pe care o scrie va fi un reflex direct al esteticii sale ; L. Rebreanu nu se va ocupa aproape de loc cu filozofia artei, el dedicîndu-se exclusiv creaţiei. Aceasta nu înseamnă că nu va fi un iscoditor — cum spunea el însuşi în volumul de mărturisiri, *Amalgam* — al marilor momente şi enigme ale vieţii omului : naşterea, dragostea şi moartea.

9. Completări necesare

În nr. 1/1960 al revistei „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor" publicam un studiu în care încercam o seamă de relaţii între creaţia literară şi lupta clasei muncitoare din România în anii de mare efervescenţă din preajma creării Partidului Comunist Român. Cu această ocazie, schiţam portretul poetului muncitor Iosef Şarvary, turnător la uzinele Lemaitre şi membru al cercurilor socialiste, de la care ne-au rămas, din păcate, doar două plachete de poezii.

Cercetările noastre ulterioare şi unele date, pe care ni le-a comunicat profesorul Mircea Handoca, căruia îi mulţumim pe această cale, ne-au îmbogăţit informaţiile despre viaţa poetului Iosef Şarvary. Cu această ocazie, corectăm unele greşeli şi precizăm unele supoziţii pe care le făceam, în lipsa unor materiale sigure, în studiul nostru din 1960.

Am copiat din arhiva bisericii romano-catolice „Bărăţia" certificatul de naştere al lui Iosef Şarvary. În „Liber baptizatorum ecclesiae parochialis r. cath. Bucarestiensis ad S. Mariam Gratiarum" la nr. 70 stă scris : „1892 Die 13 Ianuarii Bucarest natus et 21 Februarii baptus. Ioseph — legit. Ioannes Sarvarÿ fusor ferri ex Szt. Kereszt-bánya Réath. Aus. — Hung. Ernestina Nanasy ex Ruskicza Réath". Numele naşilor : Ignatius Kolonbán et Thecla Georgetti. Deci, poetul Iosef Şarvary se naşte la 13 ianuarie 1892, în Bucureşti, din părinţii, Ioannes [Ianoş] Şarvary, de profesie fierar, şi mama Ernestina Nanasy, ambii venind în România din Austro-Ungaria.

O soră a poetului, Ernestina Pavlovici, născută în 1898, şi care trăieşte şi azi în Bucureşti, Calea Vitan, nr. 67, a furnizat interesante ştiri despre viaţa lui I. Şarvary. Făcea parte dintr-o familie cu 5 copii : Gheorghe, Iosef, Ana, Ernestina, Maria ; tatăl, Ianoş, a lucrat la fabrica Adolf Solomon din Bucureşti, 2 ani la Piatra Neamţ şi apoi, din nou în capitală, la uzinele Lemaître. Moare în 1909.

Poetul Iosef Şarvary urmează clasele primare la şcoala catolică Sf. Andrei, unde se preda în limba română. Tot aci învaţă şi limba germană, iar la şcoala din Pitar Moşi, de două ori pe săptămînă, ia lecţii de maghiară. Cunoştinţele sale solide de limbi străine i-au dat curaj să facă traduceri din scriitorii cei mai îndrăgiţi. Astfel, în „Revista Ideii", de sub conducerea lui Panait Moşoiu, Iosef Şarvary publică primele tălmăciri din Petőfy (*Pe regi să-i spînzuraţi* în nr. 136/1914), H. W. Longfellow (*In Arsenalul din Springfield*, în nr. 141/1915) şi Maxim Gorki (*Cîntare şoimului*, în nr. 144/1915).

Dar activitatea sa creatoare este întreruptă brusc, în timpul primului război mondial fiind deportat într-un lagăr la Iaşi, ca supus străin. Scăpat cu bine de mizeria şi bolile din închisoare, Şarvary se reîntoarce la Bucureşti cu nădejdi noi. Alături de traduceri, scrie cu dăruire şi versuri proprii. Tipăreşte cu mari greutăţi chiar şi un volumaş : *Cîntece de astăzi, cîntece de mîine*. Dar bucuria îi va fi de scurtă durată. După greva generală din 1920 este concediat. Vrea să înjghebeze un mic atelier, apoi învaţă să confecţioneze rame pentru fotografii, dar nici una din aceste tantative nu-i va aduce mijloacele de trai necesare. Ca o alinare vremelnică îi apare, în 1922, volumul de traduceri *Bucăţi de viaţă*.

Urmează ani de cruntă sărăcie. Mama sa, cu care locuia împreună în Calea Dudeşti 235, se stinge la 6 noiembrie 1931. Peste numai cîteva luni, poetul muncitor este găsit spînzurat. În registrul de decese pe anul 1932 al bisericii cimitirului catolic Cioplea, din strada Tomis, este înregistrată, la pag. 83, moartea : „Iosef Şarvary, mort la 25 februarie, sinucis prin spînzurătoare, de religie romano-catolică, ani 40, cu domiciliul în Calea Dudeşti, 235, îngropat la 26 februarie 1932, fără preot, cu autorizaţia nr. 384 a Seţiei a II-a Bucureşti".

Sora poetului mai păstrează şi azi cîteva fotografii de-ale lui I. Şarvary, din care răzbate aerul de sfiiciune şi suferinţă. Doar ochii sînt vii şi plini de gînduri. A mai rămas, după moarte, un dulap cu cărţi şi manuscrise, pe care însă proprietarul l-a reţinut pentru neplata chiriei. Cine ştie dacă în acele file nu am fi găsit expresia deplină a talentului care se întrevedea în plachetele apărute anterior. Oricum, Iosef Şarvary rămîne cel mai important poet muncitor după Th. Neculuţă şi Cristian Sîrbu.

Recenzii

JADWIGA CZACHOWSKA: *Gabriela Zapolska. Monografie biobibliografică*, Cracovia, 1966, 608 p.

Cu ani în urmă, în cadrul Institutului de cercetări literare al Academiei Poloneze de Ştiinţe, se vehicula stăruitor ideea elaborării tratatului de Istorie a literaturii polone. Dezbaterile pregătitoare ajunseseră chiar la stabilirea, în principiu, a limitelor ce demarcau perioadele importante în dezvoltarea creaţiei literare, care avea să fie cuprinsă în nu mai puţin de douăsprezece volume. În scurtă vreme însă, discuţiile au înstăpînit convingerea că redactarea tratatului, lucrare de interes şi răspunderi naţionale, este încă prematură, întrucît, ca volum şi profunzime, nu existau suficiente instrumente de lucru, indispensabile elaborării propriu-zise. Era vorba, în primul rînd, de lucrări de istorie literară care să prezinte biografii închegate, cu date temeinic argumentate, care, pe cît cu putinţă, să nu mai poată fi chestionate, şi exegeze cît de cît rotunde pentru mulţi dintre scriitorii importanţi. Prin urmare, lucrările tratatului au fost amînate pînă cînd vor fi încheiate cel puţin materialele ajutătoare absolut necesare redactării. În acest scop, înlăuntrul Institutului de cercetări literare din Varşovia, în secţiile similare existente în alte oraşe din Polonia şi la catedrele de specialitate, s-a întreprins o vastă muncă de cercetare, ale cărei rezultate, publicate, constituie trepte preliminare care vor contribui ulterior la elaborarea tratatului.

O atenţie sporită s-a acordat investigaţiilor strict documentare, necesare în primă urgenţă, ca punct de plecare, în cadrul cărora se remarcă două tipuri de lucrări, impunătoare prin bogăţia şi diversitatea materialelor; aşa numitul calendar al vieţii şi operei [1] şi monografiile biobibliografice — apropiate în intenţie şi natura contribuţiei, dar deosebite în structura intimă a conţinutului. Printre cele din urmă se înscrie şi cartea Jadwigăi Czachowska, închinată Gabrielei Zapolska (1857—1921), scriitoare de frunte printre naturaliştii polonezi. Efectuată, după mărturia autoarei, în 1962, lucrarea a fost susţinută ca teză de doctorat la Institutul de cercetări literare.

Caracterizarea lucrării drept „monografie biobibliografică" o motivează J. Czachowska încă de la început, în introducere, prin elementele pe care le conţine şi prin scopurile pe care le îndeplineşte; adună materiale şi stabileşte fapte cu privire la viaţă şi la operă, împleteşte biografia cu bibliografia operei; în cazul pieselor, romanelor şi al volumelor de nuvele, se expune geneza, apariţia (publicare sau reprezentare) şi primirea acestora de critica de specialitate; în fine, se prezintă bibliografia izvoarelor în notele care urmează după fiecare fragment de viaţă şi recenziile respective după fiecare operă, grupînd la sfîrşitul volumului, într-un capitol aparte, lucrările cu caracter mai general. Toate acestea, urmărind închegarea cît mai amănunţită — în limita posibilităţilor factologice oferite de materialul pe care autoarea îl avea la îndemînă — a curgerii vieţii, corelate cu evoluţia talentului literar şi teatral. Încercările precedente, foarte puţine şi lacunare înainte de 1950, mai multe şi mai temeinice după această dată, erau totuşi precare şi parţiale.

Pentru strîngerea unui material atît de complex şi bogat, J. Czachowska a investit eforturi considerabile, cercetînd minuţios operele G. Zapolska, apărute sau nu, finisate sau nu, periodicele la care a colaborat, o corespondenţă impresionantă ca volum, lucrările

[1] De pildă, *Ştefan Żeromski — calendarul vieţii şi operei*, elaborat de St. Kasztelanowicz şi St. Eile, Cracovia, 1961, 572 p.

de critică și istorie literară publicate sau numai dactilografiate precum și fondurile de cărți și documente aflate în bibliotecile de stat și în arhivele teatrale și particulare. Bibliografia operei este astfel completă, însumînd pînă și tălmăcirile efectuate de scriitoare, prelucrările ulterioare (filme, dramatizări) și traducerile în limbi străine. Nu același lucru — remarcă și autoarea — se poate spune despre bibliografia criticii, date fiind golurile provocate de război în colecțiile periodicelor și de cărți.

Cum era de așteptat într-o lucrare de acest gen, criteriul principal care a hotărît prezentarea într-o ordine anumită a materialului — imens ca întindere — a fost cel cronologic, selecția valorică operînd numai în dispunerea genurilor și speciilor în care se încadrează diferitele opere, înlăuntrul lor și în omiterea semnalărilor de importanță derizorie. Expunerea este segmentată, așadar, pe ani, în cadrul fiecărui an urmărindu-se mai întîi elementele de viață, care puteau fi demonstrate prin diferite izvoare înșiruite, cum spuneam, în notele de la sfîrșitul relatării biografice, note la care se fac trimiteri în text ori de cîte ori e cazul. În calendarul pomenit, intervenția autorilor se mărginea la legarea explicativă a citatelor care alcătuiau prin ele însele expozeul biografic, sporind astfel eficiența lucrării. Se continuă apoi, cu gruparea operei în cinci despărțituri : I. Piesele, II. Proza (romane, nuvele, povestiri), III. Publicistica (articole, foiletoane, recenzii, note), IV. Traducerile făcute de Zapolska din alte literaturi, V. Declarații, aforisme, versuri, scrisori către redacțiile periodicelor, varia. În ultimul punct n-au fost incluse scrisorile particulare apărute postum și interviurile, asamblate separat la urmă.

Opisul fiecărei opere cuprinde următoarele informații : 1) titlul și subtitlul, la bucățile apărute fără titlu dîndu-se în paranteză o caracterizare lapidară, care definește genul și tema ; 2) data elaborării, indicîndu-se în adnotări temeiul stabilirii ; 3) descrierea manuscrisului cu specificarea locului unde se află și a cotei ; 4) data primei apariții (locul, ziua, luna și anul) ; 5) relații despre retipăriri în periodice sau volume colective ; dacă titlul e același nu se mai repetă, indicîndu-se doar anul și trimițîndu-se la poziția respectivă din indicele operelor ; 6) data avanpremierei la operele dramatice ; 7) adnotări cuprinzînd elemente documentare ca : motto, dedicații, informații despre numele autoarei deosebit de pseudonimul „Gabriela Zapolska", izvoarele pe baza cărora s-a stabilit paternitatea operelor anonime, cotele de bibliotecă la cărțile greu accesibile ș.a. ; 8) traducerile în limbi străine (publicări sau reprezentări scenice) ; 9) date despre prelucrările după operele Zapolskăi : cinematografice, romanești, teatrale etc. În cazul pieselor, al romanelor și al volumelor de nuvele, în afara informațiilor expuse în adnotări, J. Czachowska vorbește pe larg despre geneza operei și despre primele reacții pe care le-a stîrnit în public. De cele mai multe ori, datele referitoare la piese — unele destul de ample — indică : data premierei, numele regizorului și al decoratorului, numărul reprezentațiilor și distribuția rolurilor principale. În plus, la urmă, se dă și lista fotografiilor și a recenziilor apărute în presă, renunțîndu-se doar la titlurile convenționale și nesemnificative. Evident, cu toată multitudinea și varietatea materialului informativ, oferit cu generozitate de către J. Czachowska istoricului literar ori teatral, absența anumitor izvoare doveditoare lasă uneori goluri și puncte de suspensie. Acestea, însă, sînt foarte rare, majoritatea rămînînd totuși de importanță minoră, iar pe de altă parte, autoarea atrage totdeauna cu conștiinciozitate atenția asupra lor.

Contribuția J. Czachowska, după cum se poate remarca și din subtitlul lucrării în discuție — „monografie biobibliografică" — se încheagă intenționat și de fapt în jurul biografiei și al bibliografiei operei. Aceste elemente constituie, de altminteri, partea principală a volumului, care este completată de un la fel de bogat corp de anexe, format, la rîndul lui, din două grupuri de materiale auxiliare : *a*) lista edițiilor complete și a culegerilor, lista edițiilor complete de traduceri, corespondența dispusă alfabetic după numele destinatarilor cunoscuți și cronologic cînd aceștia nu se știau — la fiecare scrisoare se dă anul, mărimea, locul unde poate fi găsită și eventuale informații despre apariție, — interviuri înșirate crono-

logic, lucrări generale, biografice sau de interpretare (amintiri, romane biografice, necroloage etc.) și *b*) indicele titlurilor de opere, lista periodicelor și a volumelor în care au fost publicate operele Zapolskăi, indicele traducerilor din operele G. Zapolska în alte limbi, un indice de nume de persoane și lista ilustrațiilor. Adunînd în felul acesta un material imens și ordonîndu-l într-o expunere logică și limpede, lesne de mînuit, I. Czachowska ușurează substanțial munca viitorului monografist, scutindu-l de o documentare adesea trudnică și îndelungată.

Am scris această recenzie sintetic expozitivă în intenția nu atît de a discuta critic principiile care au stat la temelia alcătuirii monografiei biobibliografice consacrate Gabrielei Zapolska — observații *pro* și *contra* se pot face multe, important e totuși că, și așa cum e, cartea are o valoare incontestabilă —, cît de a pleda și pe această cale, prin exemplul bun al altora, pentru necesitatea existenței unei secții de documentare la un institut de istorie literară cum este cel ce poartă numele lui George Călinescu. La prima vedere, sterile și lipsite de interes în realitate implicînd o muncă uriașă, de o utilitate inestimabilă, lucrările bibliografice pe care le-ar putea elabora o asemenea secție, diverse ca factură, ar împlini o lacună serioasă a cercetării istoriei literare de la noi : realizarea în mod organizat a instrumentelor de lucru neapărat trebuitoare oricărui istoric literar. În situația actuală, astfel de contribuții se alcătuiesc sporadic și cu totul întîmplător de către oameni cu dragoste și aplecare spre precizia științei, care au înțeles din vreme că o temeinică istorie a literaturii se poate scrie mult mai esne și mai operativ dacă există la îndemînă materiale ajutătoare [2]. Dificultățile pe care, după părerea noastră, le întîmpină la tot pasul autorii tratatului de Istorie a literaturii române demonstrează din plin justețea acestei convingeri. Faptul este cu atît mai regretabil cu cît absența lucrărilor de strictă documentare pare că izvorăște dintr-o prejudecată păgubitoare, potrivit căreia o bună exegeză critică s-ar baza aproape exclusiv pe intuiția celui care o săvîrșește, în orice caz, destul de puțin pe datele istoriei literare propriu-zise. Fără a absolutiza vreunul dintre cei doi termeni, credem totuși că cea mai puțin riscată sinteză interpretativă rămîne aceea care îmbină armonios cele două extreme metodologice, lucru care se și întîmplă de cele mai multe ori în practică.

12 august 1967 *Stan Velea*

Teatru american contemporan, Editura pentru literatură universală, București, 1967, vol. I, 515 p., vol. II, 459 p. ; cu o prefață de Petru Comarnescu.

De la apariția antologiei *Teatru francez contemporan* [1] au trecut trei ani și anul acesta cititorilor noștri li se oferă o nouă antologie de teatru, de data aceasta a dramaturgilor contemporani de peste ocean. Publicul nostru este amator de teatru în general și receptiv la teatrul contemporan în special, dovadă numărul destul de mare de piese contemporane puse în scenă la teatrele din țară, ca și sălile pline cu care se joacă asemenea spectacole sau interesul pentru filme ale căror scenarii sînt scrise după aceste piese. Se înțelege deci că o culegere din cele mai bune lucrări dramatice americane îndeplinește o dorință și o necesitate : dorința de a lua contact prin lectură cu genul dramatic american, cunoscut în special din reprezentări teatrale, și necesitatea de a completa anumite lacune în traducerile care se fac din literatura americană.

În prefața la antologia de teatru francez, Elena Vianu remarca că cele șase lucrări traduse, deși comedii, sînt scrise în registrul grav, fiind comedii cu implicații tragice. Antologia de teatru american cuprinde zece piese, toate drame, cu implicații tragice. Dacă am răsfoi cîteva

[2] De exemplu : I. Lupu, N. Camariano, O. Papadima, *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, vol. I (1790 — 1850). Partea I — III, Edit. Acad., București, 1966—1967, 1248 p.

[1] E.L.U., București, 1964, prefața de Elena Vianu.

piese ale generației „tinerilor furioși" sau ale altor scriitori de avangardă (Dürrenmatt, M. Frisch, Pinter), am remarca tonul serios, cu rezonanțe grave în care sînt scrise, deși poartă uneori indicația de specie : comedie. O concluzie generală este deci că teatrul contemporan este un teatru ce reflectă realitatea vremii ce o trăim, un teatru actual, frămîntat de contradicții și de probleme vitale, un teatru al secolului XX, pe care un critic american îl caracteriza drept secolul neliniștii, tehnicii, determinismului și pragmatismului.

Antologia de teatru pe care o prezentăm își propune familiarizarea publicului cititor românesc cu caracteristicile teatrului american contemporan prin zece lucrări a nouă dramaturgi [2] din ultimele trei decenii, considerați ca tot atîtea puncte culminante în istoria dramei americane.

Criteriul selecționării scriitorilor a fost cel valoric, deși numărul scriitorilor de dramă americani valoroși depășește, cum se arată și în prefață, cele nouă nume prezentate, care înseamnă însă minimul indispensabil cunoașterii dramaturgiei din America.

Între cei nouă dramaturgi antologați există totodată și alte înrudiri decît cele de raport valoric, și anume înrudiri ce țin de însăși substanța operei lor : inteligența și dragostea în diverse ipostaze, două permanențe tematice ale teatrului american din secolul XX.

Nu toți autorii cuprinși în volum sînt deopotrivă de cunoscuți publicului românesc, fie spectator, fie cititor. Așa, de exemplu, dacă O'Neill și A. Miller au fost de mai multe ori traduși în românește și reprezentați pe scenă, cum este cazul și cu T. Williams și W. Saroyan, cititorii îi cunosc pentru prima oară în versiune românească pe Clifford Odets și Edward Albee. Fiecare dintre cei nouă sînt personalități marcante, cu caracteristici bine determinate, astfel încît omiterea unuia ar fi dăunat perspectivei de ansamblu, rotunde, asupra teatrului american.

Eugene O'Neill este pionierul renașterii teatrului american și în același timp culmea dramaturgiei contemporane a S.U.A. În centrul dramelor lui se află omul care-și poartă după sine nenorocul și damnarea — o realitate psihologică — și care caută intens un țel în viață. Eroii sînt niște năpăstuiți ai sorții. Rare sînt razele de lumină ce le pătrund viața întunecată. Stăruința autorului asupra aspectelor exclusiv negative și sentimentul implacabilității delimitează universul operelor sale. Dar prin sondarea nefericirii omenești O'Neill tinde cathartic în ultimă instanță la alungarea suferinței, la eliberarea sa și a auditorului. Autor a numeroase inovații de tehnică scenică, măreția și noutatea lui O'Neill constau în primul rînd în intensitatea și autenticitatea suferinței și revoltei sale, în refuzul său de a se conforma unei vieți călduțe, dar sterile.

Selectarea unor piese antologice, în acest caz, este o sarcină delicată. Alegerea s-a oprit asupra a două piese din ultima perioadă, care, alături de *Lungă călătorie în noapte* și *A venit vînzătorul de gheață*, au valoarea de necontestat a capodoperelor.

Luna pentru cei dezmoșteniți este o „romance" naturalistă. Autorul manifestă afecțiune pentru personajul grotesc Josie, privit ca o fatalitate tragică, pentru că ea reprezintă oaza de senin către care tinde un intelectual detracat, un om sfîrșit.

Ca și *A venit vînzătorul de gheață*, cea de-a doua piesă, *O fire de poet*, este tragedia iluziei pierdute, ca singur fir ce-l leagă pe om de viață. Con Melody, acest „erou" desuet și vanitos, renunță în cele din urmă, din cauza înfrîngerilor, la poza și fastul jerpelit cu care își amăgea existența. Renunțarea, deși îl umanizează, îi distruge fericirea. Revenirea acestei teme la O'Neill și la alți dramaturgi, cum vom vedea, ne duce la concluzia că problema evadării din realitate, cunoscută ca escapism, este una din temele majore ale literaturii americane.

Pentru Maxwell Anderson, teatrul este „un rit vechi care reafirmă și reîntărește încrederea omului în propriul său destin și în speranța de pe urmă". Preocupat de sensul existenței

---

[2] E. O'Neill : *Luna pentru cei dezmoșteniți*, *O fire de poet* ; M. Anderson : *Pogoară iarna* ; R. E. Sherwood : *Pădurea împietrită* ; T. Wilder: *Orașul nostru* ; Ç. Odets : *Așteptîndu-l pe Lefty* ; W. Saroyan : *Oamenii cavernelor* ; T. Williams ; *Un tramvai numit Dorință* ; A. Miller : *Moartea unui comis-voiajor* ; E. Albee : *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*

omenești și de problema opțiunii, M. Anderson a scris tragedii în care istoria este interpretată printr-o prismă diferită, personală.

Pogoară iarna — tragedia din antologie — este o dramă pe care criticii au denumit-o „hamletiană", pentru că un fiu urmărește descoperirea criminalilor tatălui său. Tragedia, scrisă în versuri albe, aspiră la o modalitate sublimă, totuși nu este cea mai reprezentativă lucrare a autorului. Mai pretențios în aprecierile sale, criticul John Gassner afirmă în *Theatre at the Crossroads* că ar fi preferat o tragedie rezultînd din încleștarea intrinsecă acțiunii decît dintr-o conformare conștientă cu tipare și procedee considerate sublime : urmărirea hamletiană a criminalului, o dragoste dintre un Romeo și o Julietă în nuce. Totuși tragedia, scrisă ca ecoul unei crime din istoria contemporană a S.U.A. (cazul Sacco-Vanzetti), are momentele ei de autentică înălțare și demnitate omenească.

Din opera lui Robert E. Sherwood a fost aleasă cea mai semnificativă creație a sa, *Pădurea împietrită*, „o tentativă destul de reușită de a zugrăvi dispariția unei epoci prin tehnica melodramei și evocării personajelor adecvate", cum o caracteriza autorul însuși. Această melodramă cu accente de umor și compasiune este o parodie a genului „western" și totodată o fantezie umbrită de regrete romantice. Figură de om înzestrat, dar nerealizat, dezabuzatul Squier poate fi considerat ca aparținînd „generației pierdute" *avant la lettre*.

Dacă Thornton Wilder era cunoscut și înainte de a-și fi publicat piesa *Orașul nostru*, aceasta, ca și ulterior celelalte piese, i-au adus consacrarea de mare dramaturg sau, cum spune J. Gassner, de „savant, poet, spirit extraordinar pentru lumea teatrului". În toată opera sa, dragostea cu diversele ei fațete ocupă locul preponderent. T. Wilder este preocupat de problema existenței omenești în sfera largă a vieții. Deși piesa din antologie are parametri locali și temporali (orășelul Grover's Corner, New Hampshire, 1901), este în același timp aspațială și anistorică. Orășelul Grover's Corner devine un microcosmos sau, cum arată Heinrich Straumann în *American Literature in the XXth century*, „un colț verde din univers", unde cele trei acte ale ciclului viață—dragoste—moarte sînt întruchipate în povestea cîtorva familii din orășel. Piesa, prin inovațiile scenice — eliminarea decorurilor, recuzitei, accentul pe gestică și verb — capătă perspectivă filozofică, înfățișînd evenimente simple într-o proiecție fantastico-simbolică, care atinge punctul climactic în scena cimitirului, unde dorința de a trăi izvorăște din realizarea misterului unicității vieții.

Clifford Odets a denunțat în primele lui piese, mai mult decît oricine altcineva, relele timpului său și, ca revoltat social, și-a exprimat încrederea într-un viitor mai bun, în care „dolarul nu va mai simboliza toate valorile Americii". Piesa „explozivă" și combativă *Așteptîndu-l pe Lefty* interesează atît prin indignarea și violența demascării, cît și prin tehnica de compoziție — întretăierea planurilor și momentelor acțiunii.

Debutînd ca prozator, William Saroyan își afirmă și în teatru aceleași calități etice de înaltă puritate și demnitate : dragoste de oameni mergînd pînă la dăruire și sacrificiu, încredere în bunătatea și generozitatea naturii umane, iubire de viață, care îl fac să spună „atît cît ești în viață, trăiește" (citește : bucură-te de ea). Piesele sale au un puternic filon narativ, mai accentuat decît cel dramatic. Lipsit de ambiții novatoare, Saroyan vrea să-și transmită prin operă mesajul umanist. Din cele trei piese ale sale a fost aleasă *Oamenii cavernelor*, deși nimic nu-i dă acesteia întîietate asupra celorlalte două piese, *Inima mea este pe înălțimi* și *Clipe de viață*, decît faptul că nu a mai fost cunoscută de publicul nostru. În această „fantezie simbolistă-suprarealistă", cum o denumește J. Gassner, dramaturgul afirmă încă o dată virtuțile iubirii, bunăvoinței și unității dintre oameni.

Împreună cu A. Miller, Tennessee Williams a strălucit pe firmamentul teatrului american după al doilea război mondial și își continuă azi cariera de dramaturg de prim rang.

Deși nu poate fi considerat monocord, la T. Williams se remarcă, în majoritatea operelor sale, insistența asupra unei probleme întîlnite printre alții și la O'Neill : conflictul dintre imaginație și realitate. Eroii sînt niște traumatizați, mari chinuiți fără speranță, între

ţinuţi doar de o iluzie dătătoare de viaţă. Autorul însuşi mărturiseşte că „la vîrsta de 14 ani am descoperit scrisul ca o evadare dintr-o lume a realităţii în care mă simţeam foarte stingherit", de aceea el s-a făcut purtătorul de cuvînt al victimelor unei lumi unde „aspiraţia, sensibilitatea, îndepărtarea de la normă sînt lovite, zdrobite, făcute de ocară".

După *Menajeria de sticlă*, *Un tramvai numit Dorinţă* îi sporeşte celebritatea, de aceea includerea în antologie a acestei piese nu este întîmplătoare. Blanche este una din eroinele hăituite care au cunoscut vremuri mai bune. Ea reprezintă vechiul sud romantic, în decrepitudine, ce încearcă să reziste vitalităţii, dar şi vulgarităţii noului sud, reprezentat în această piesă de Stanley. Blanche a comis greşeli, totuşi ea nu este acuzată, ci compătimită de autor. Tocmai această compasiune sublimează naturalismul piesei. Cînd prin conflict balanţa dintre vis şi realitate a eroinei se înclină spre vis, provocîndu-i accese de insanitate, autorul îşi dovedeşte curajul de a privi în faţă realitatea brutală.

Dacă în cazul lui O'Neill sau Saroyan se puteau alege şi alte piese, în cazul lui Arthur Miller cea mai indicată operă era fără îndoială *Moartea unui comis-voiajor*, piesă „a cărei supleţe, fluiditate tehnică, introducerea subtilă a trecutului în prezent, chiar în momentul cînd acesta are loc în spiritul lui Willy Loman, visul devenind uneori tot atît de viu ca realitatea, fac dovada unui nou expresionism pus în slujba revelaţiei originale şi complete a fiinţei interioare" (Léonie Villard, *Panorama du théâtre américain*). Drama este un act de acuzare adus sistemului capitalist de reclamă comercială, dar tot aici apare conflictul dintre adevăr şi iluzie. Willy Loman este un produs ratat al publicităţii americane. El are conştiinţa eşecului său, dar luptă împotriva adevărului „în limite comparabile cu Oedip", afirmă J. Gassner în lucrarea citată, iar sinuciderea arată că şi în cazul său hotarul dintre vis şi realitate s-a deplasat spre vis, căci el speră astfel să asigure succesul fiului său. Piesa apare deci ca o dublă dramă : de critică socială şi de caracter, căci în nerealizarea sa Loman capătă proporţii tragice.

Din generaţia nouă de dramaturgi (W. Inge, A. MacLeish, Gore Vidal, W. Gibson, J. Gelber, M. Gazzo) a fost ales, şi pe drept cuvînt, Edward Albee, care prin *Povestea din Grădina zoologică*, *Visul american* şi în special *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* şi-a asigurat celebritatea şi pe continent. La premiera acesteia din urmă (13 octombrie 1962), criticul dramatic de la „New York Times" a scris : „Spectatorii din această seară au asistat la o premieră care va marca poate o dată importantă în istoria teatrului american".

În această dramă se pune din nou problema : iluzie v. realitate, speranţă v. decepţie, dorinţă v. posibilitate şi nu este întîmplător că destrămarea iluziei (alungarea duhurilor rele) vine de la personajul aparent cel mai slab, care repune prin raţiune viaţa în matca realului.

Studiul intitulat *Aprecieri asupra dramei americane de la O'Neill la Albee*, care precedă volumul I, ca şi prezentările autorilor, aparţin lui Petru Comarnescu, care, într-un număr redus de pagini, izbuteşte să dea o privire de ansamblu asupra peisajului literar american în general şi asupra ilustrării genului dramatic în special. Trimiterile la lucrări de critică ale specialiştilor americani constituie indicaţii bibliografice utile. Scurtele introduceri, cu excepţia celor la R. E. Sherwood şi C. Odets, care sînt doar prezentaţi (prin cîteva titluri semnificative), depăşesc cadrul unor simple note introductive, devenind microstudii.

Numele lui Petru Comarnescu este o garanţie în sine pentru informaţia şi justeţea aprecierilor. Citatele sau parafrazările după lucrări de critică susţin şi amplifică cîte o afirmaţie a autorului, care, dacă nu este de acord cu opiniile critice citate, îşi exprimă argumentat punctul de vedere.

Remarcăm în mod deosebit eseurile introductive despre O'Neill şi T. Williams, care prezintă atît personalitatea creatorului şi universul dramelor sale, cît şi piesele traduse în antologie. O'Neill este considerat în inovaţiile sale de glorios deschizător de drumuri în teatrul american — context istoric şi tematic — şi în acelaşi timp proiectat pe fundalul teatrului

shakespearian și de avangardă. Williams este privit prin prisma sufletească a eroilor săi ce desemnează contururile viziunii sale de dramaturg.

Salutăm deci, ca pe un succes, antologia teatrului american, care ne pune la dispoziție în versiune românească cîteva din lucrările dramatice de seamă din literatura S.U.A. Și, după cum sună o expresie englezească, „last but not least" (cel din urmă, dar nu cel mai puțin important), aceasta se datorește în mare măsură calităților reale ale traducerii: P. Comarnescu, Andrei Bantaș, Catinca Ralea, Anda Boldur, R. Lupan, P. Sadoveanu, S. Fărcășan, A. Dobre, D. Dron, S. Zamfir, I. Deneș.

Ileana Constantinescu

T. S. ELIOT, *De la poésie et de quelques poètes*. Traduit de l'anglais par Henri Fluchère, Aux éditions du Seuil, Paris.

A auzi și a delimita vocea esențială a poeziei dintre vocile care o însoțesc, și uneori o acoperă, este în cele din urmă a înțelege și ce este poezia și ce trebuie să fie.

T. S. Eliot recunoaște poeziei o învestitură maximă de potențial uman. Ea e arta socială prin definiție, pentru că fondul său este unul uman. Poezia se verifică prin gradul înalt sau redus de adeziune la om și la societate. Este un destin al acestei arte de a se compara și de a exista prin social. *Funcția socială a poeziei* — cum se intitulează un eseu — este o funcție vitală. Acea *plăcere* de care vorbește Eliot, ca de o primă condiție care îi justifică poeziei natura sa socială, nu are nimic comun cu înțelesul depreciativ de astăzi. *Plăcerea* aceasta este bucuria spiritului de a se vedea înălțîndu-se și purificîndu-se totodată, plăcerea de a simți umanul în actul trăirii. Eliot socotește poezia mare pe aceea care adună în jurul său nu pe inițiați, ci pe necredincioși, care face operă de convertire la poezie a mulțimii. Cînd afirmă că poezia va avea o dată cu înaintarea ei în viitor un rol social din ce în ce mai substanțial, înțelegem că locul ei va fi între drepturile comune ale obștii omenirii. T. S. Eliot vede în poezie o torță a popoarelor, o conștiință de sine a lor. Există un limbaj propriu al poeziei (*vocile* ei, în număr de trei, pentru fiecare gen în parte), determinat de esența umană a artei. Este un limbaj soliloc al poetului liric, altul subordonat personajului epic, altul de comunicare directă cu auditoriul în dramaturgie. T. S. Eliot face o filozofie a actului poetic și fiziologia funcționalității lui. Însă *vocile poeziei* sînt în fond vocea artistului, a unei umanități la expresia ei de meditație metaforică. Autor al unei geneze în univers, poetul nu-și zidește această lume pentru a o ascunde într-un turn ca pe o salbă de nestemate pentru iubită. Poezia este un act social și pentru a-și dobîndi învestitura umană ea trebuie să fie un act de conștiință al artistului.

„Ce que je soutiens, c'est que le premier effort du poète doit être d'arriver à la clarté pour lui-même, de s'assurer que le poème est le juste produit du processus qui a eu lieu".

Poezia, după T. S. Eliot, chiar și în registrul ei cel mai intim, de strictă rezervație a primei voci, adică de confidență exclusivă a artistului, nu poate fi poezie fără a nu lăsa cititorului sentimentul că și lui i se rezervă un rol în dialog. Plăcerea noastră este nu de a privi pasiv la un univers închis, ci de a-l pătrunde și a-l cunoaște. Chiar într-un poem, dacă nu simțim că dincolo de vocea poetului se află „o voce a poeziei" pentru noi, dacă nu avem acest apel de a ne vorbi nouă direct, plăcerea de a citi scade la intensitate minoră. Prin aceasta însă, poezia **nu** renunță, aș zice, nici la o voce „secretă" a ei, care trebuie căutată, descifrată, surprinsă. În unele stadii de evoluție, dificultatea a căpătat denumirea de obscuritate, ermetism. T. S. Eliot este inamic al procesiunilor cu lampioane artificiale și cu gazometre cu carbit pentru a cerceta pavajul paradisului. Nici o poezie nu e obscură și n-are ușile zăvorîte. Dacă însă plăcerea într-un fel este de a surprinde printre cuvintele dialo

gului liric cuvinte care nu ne sînt adresate, „secrete", aceasta este vocea de dincolo de condiția temporalității a poeziei, e vocea universalității ei. Exclusivitatea unei voci este comparabilă cu repetarea la un singur instrument a unei simfonii. Dacă T.S. Eliot respinge ideea unei delimitări a vocii, respinge și pe aceea a epuizării înțelesului poeziei printr-o unică interpretare. Pentru fiecare cititor, ea păstrează acea voce în plus care nu este decît vocea înțelesului intim rezultat din convorbirea individului cu artistul prin intermediul operei de artă. Un principiu rămîne în picioare: că artistul există prin determinația sa social-umană și indiferent de vocea primă, actul poetic implică relația socială:

„Mais si le poème était écrit exclusivement pour l'auteur, ce serait un poème dans une langue secrète et inconnue; et un poème qui serait réservé à son auteur ne serait pas un poème".

Opera poetică cifrează o claviatură de orgă. T. S. Eliot nu prescrie rețete de pătrundere și de înțelegere a poeziei. El tălmăcește nu poezia, ci se așază în rîndul oamenilor, pregătindu-i pentru momentul de revelație ce li-l va da versul. Dificultatea, relativă, este determinată de limita noastră de cultură și de sensibilitate. Poezia trebuie înțeleasă, gîndită, căci nu ea se face pe înțelesul cuiva ci în înțelesul său intrinsec, în limbajul său. Dacă s-a scris într-un fel dificil este pentru că acestea îi erau mijloacele. Cititorul trebuie să învețe acest limbaj, nu să pretindă unul de suprafață, comod. T. S. Eliot vorbește aici cu aplicație la dramaturgie, la Shakespeare. Fiecare personaj are un limbaj, dar nici un alt autor n-ar fi găsit pentru Othello același limbaj. Shakespeare nu apare printre ele. El este o unitate comună a existenței lor („L'univers d'un grand poète dramatique est un monde où le créateur est partout présent, et partout caché").

Prin această lume pe care o exprimă, opera de artă își exprimă apelul uman, înțelesul, mesajul cum i se mai spune. Universalitatea rezultă din naționalitatea ei. Ea este cel mai mult legată de un popor anume, pentru că nu există decît datorită uneia dintre cele mai specifice semne de recunoaștere ale unui popor: limba. Prin aceasta poezia prinde muzica indefinită și totodată proprie a unui singur popor. *Dante*, *Goethe* și *Shakespeare*, spune T. S. Eliot în *Goethe le Sage*, sînt trei europeni, dar întîi poeți naționali. Universalitatea lor nu contravine spiritului popoarelor cărora ei le aparțin mai întîi; ea rezultă din situarea lor în punctul care să fie recunoscut un spirit mai general, continental. T. S. Eliot acordînd marii poezii cele două note definitorii, *universalitatea* și *perenitatea*, nu-i anulează temporalitatea, ocazionalul, într-un sens în care acestea i s-au recunoscut chiar și marelui „european" ca spirit și aspirație, Goethe. Nu timpul cel mic, epoca, înghite poeziei tubul cu oxigen. T. S. Eliot nu alungă poezia din cetate pentru ca ea să supraviețuiască. Poetul e un exponent al umanității. Limbajul său universal nu implică o invenție de supranațional. Ceea ce înțelege Eliot prin universal este dimensionarea la scara absolutului a cotidianului. Graiul său universal se aude și se înțelege de umanitate prin intermediul unui unic glas, acela al poporului și al timpului său. Funcția sa națională și locală e palma de pămînt necesară ca să rămînă o veșnicie sub soare, veghind peste secole. Eliot se înscrie prin pledoariile sale *pro-poesia* pe linia gînditorilor umaniști care dînd poeziei un regat fără egal, înnobilînd-o ca pe o regină a artelor, îi dau o răspundere umană. Căci dacă limbajul poeziei nu este întotdeauna al poetului, este în schimb al epocii, al unui timp determinat istoricește. T. S. Eliot nu coboară tronul Poeziei, dar îi apără condiția sa de regalitate, conținutul nemărginit de viață. Aceasta trebuie să înțelegem prin cuvîntul *sens*, adică *înțeles*, conținut, fără de care poezia „ar fi un nonsens". De el se leagă muzica, transparența, fluiditatea, circulația. La această flacără se aprinde și se luminează fiecare vocabulă a versului. Eliot cere ardent să se înțeleagă acest fond, să se pătrundă pînă la lumina din adînc a poeziei; poezia ermetică sau poezia fără conținut e cadavru. Aceasta este patologie în materie de creație. Puritatea este a țelului, a trăirii, a mesajului. Puritatea ca o dezgolire de conținut, act ilogic și joc de copii prefăcuți a mai fi rămas ignoranți și naivi, este o anulare a poeziei.

„Nous ne devons pas confondre la connaissance — la connaissance des faits relatifs à la période dans laquelle un poète a écrit, les conditions de la société dans laquelle il a vécu les idées courantes de son temps implicites dans ses œuvres, l'état de la langue à son époque — avec la compréhension de sa poésie. Ces connaissances, comme je l'ai dit, peuvent être une préparation nécessaire à la compréhension de la poésie ; de plus, elles ont une valeur propre, en tant qu'histoire ; mais pour l'appréciation de la poésie, cela ne peut nous conduire que jusqu'au seuil : c'est à nous de trouver de moyen de le franchir".

Născută dintr-un sol anume, creaţia se cere înţeleasă prin ceea ce ea a moştenit ca să se poată menţine o eternitate, rezervorul de sentimente ce îl are nesecat pentru orice generaţie, „l'expérience qui est la même pour tous les êtres humains, de siècle et de langue différents, capables de goûter la poésie, étincelle qui peut traverser ces vingt-cinq siècles".

T. S. Eliot apără poezia de vulgarizarea interpretărilor absolute cu pretenţia de a decide o dată pentru totdeauna, monopolurile de interpretare. Valoarea poeziei nu este o legitimaţie comună tuturor cititorilor de literatură. Sesizînd pericolele şi abuzurile criticii literare din totdeauna de a recomanda publicului un unic înţeles şi de a comenta prin rezumat, opera de artă şi prin ceea ce se bănuie ori se crede că a vrut să spună autorul, T. S. Eliot aşază poezia în relaţie directă cu omul. Critica trebuie numai să creeze gustul, să-l deschidă, în rest „la valeur d'une interprétation réside en grande partie dans le fait qu'elle doit être mon interprétation à moi".

Punctul de vedere susţinut de T. S. Eliot în eseul *Les frontières de la critique* este că dincolo de metodă, dar şi de riscurile ei, adevărata punere în valoare a poeziei o dă retrăirea ei ca un focus uman în fiecare individ. Vitalitatea operei de artă se asigură nu prin comentariile critice, ci prin acel fluid adînc şi inanalizabil de har uman cu care ea împărtăşeşte generaţiile, prin acea coînfrăţire de destine ce există între poezie şi cititor („elle [la poésie] doit être mon interprétation à moi" ; „... une interprétation de mes propres sentiments quand je lis").

În calitatea sa de poet şi critic, T. S. Eliot apără poezia, îi înţelege, cu sinceritate şi sîngele rece de insular, pe creatori : pe retoricul nestăvilit Byron, hrănit cu o legendă de aur, pe Johnson, pe Yeats care rămîne poet mare numai ca poet al unei epoci. Meditaţiile sale urmăresc destinul poeziei şi al poeţilor. De la poezia lui Goethe, Eliot trece pe o altă culme a personalităţii seniorului de la Weimar : *Goethe înţeleptul* dă un cadru spiritual continentului european. Poezia se împreună cu înţelepciunea. Eliot declară a nu exista poeţi minori, ci numai poeţi de diferite latitudini. Nu e mai puţin neiertător cu ceea ce este aproximativ artă sau pretext. La Kipling discută despre arta şi concepţia sa *de a face versuri*, spunînd că o asemenea preocupare retează dintr-odată poezia, căci versurile nu se fac, ci rezultă din întregul poeziei. T. S. Eliot nu-l anulează nici pe Kipling, care are o „unicitate" a sa, cum are Yeats, Byron, Goethe. Poezia nu este discutată, ci descifrată de Eliot ca un psalm. Ea ascunde mereu o cameră secretă, ea aprinde mereu o candelă umanităţii : ea e gata să dea omului *plăcerea* de a se recunoaşte om şi de a învăţa să fie om, făcîndu-l mai înţelept. Traducătorul din engleză al eseurilor, Henri Fluchère, la *éditions du Seuil*, ne prezintă pe Eliot, în primul rînd cu autoritatea sa de poet, ca pe un păstrător de cult al poeziei, al valorilor ei clasice, imperturbabil la schismele secolului nostru în domeniul artei. În epoca noastră, martoră a puzderiei de experienţe bune şi rele, necesare sau improvizate, T. S. Eliot ţine prelegeri despre valorile clasice.

Marin Bucur

Revista „Tomis" numerele 1—10/1967

La capătul celui de-al doilea an de existență, revista „Tomis" și-a precizat profilul, în cadrul căruia problemele de cultură, artă și literatură ocupă un spațiu mai larg, credem decît în majoritatea celorlalte reviste de același gen, apărute în anii din urmă. Preocupările variate în materie de beletristică, istorie și critică literară reies din studierea rubricilor fixe, la care a recurs cu justețe redacția publicației constănțene, spre a-și constitui dacă nu un program, în orice caz un îndreptar de perspectivă. Aproape în fiecare număr figurează o rubrică de *inedite*, fenomen remarcabil dacă se ia în considerare cît de rare și de gustate sînt acestea și, în consecință, cît de greu li se poate asigura periodicitatea. Am citit, în cele zece numere, rînduri inedite de Ion Barbu, V. Voiculescu, Panait Istrati, Ion Vinea, Matei Caragiale, Constant Tonegaru, Pavel Dan, N. Labiș. Dacă, în mod inevitabil, valoarea, fie artistică, fie documentară, a unor asemenea inedite este inegală, nu mai puțin sînt ele binevenite și totdeauna interesante.

Un fel de pandant al ineditelor îl înfățișează rubrica de prezentare a cîte unui tînăr debutant, cu mai multe bucăți (de exemplu, Nicoleta Voinescu). Ca și celelalte reviste din provincie „Tomis" are la îndemînă mai multe promisiuni tinere decît condeie locale reputate de poeți și prozatori. Pentru deplina lor formare, o oarecare detașare de modele bucureștene este mai recomandabilă decît recurgerea exclusivă la forțele locale, așa cum i s-a indicat revistei în unele articole apărute în presa centrală.

Revista nu acordă o importanță excesivă traducerilor, cu toate că inserează cicluri lirice — de pildă din lirica de dragoste a Renașterii italiene. În context, faptul este mai degrabă pozitiv, deoarece se află larg compensat de interesul pentru problemele de critică și estetică de pretutindeni. La „Tomis", tribuna cronicii literare aparține unui spirit tînăr, lui Al. Protopopescu, care mai semnează și Alexandru Dan și care este prezent în fiecare număr, confirmînd opinia că stăruința foiletonistică, și nu plăcerea tratării cîte unei teme, „construiește" un critic. În nr. 1/1967, Al. Protopopescu judecă contribuția poetică a lui Sașa Pană sub prisma specificului, considerat o chestiune de minimă estetică, și o respinge ca reprezentînd un anumit neconformism, de un gen nespecific spiritului nostru. Dacă lăsăm deoparte unele afirmații adiacente, ca aceea că Breton refuza realitatea concretă prin dicteul său automat — cînd, în fapt, el a încercat tocmai prin dicteu un nou mod de ispitire și de învigorare a realității —, concluzia poate rezista, adăugîndu-i corectivul și al unui specific pe generații. Din rezerva față de acel neconformism nespecific liricii noastre ar fi putut rezulta ipoteza aderării la un neconformism specific, fie el și îmbrăcat în stihar suprarealist. Cînd, în numărul 4/1967, Al. Protopopescu analizează „Rocada" lui Virgil Teodorescu, trasînd, o dată cu imaginea unui poet profund contradictoriu, și pe aceea a unor pendulări ale poetului între artificiul încorsetat și dicteul fără finalitate, o idee despre preferințele criti-

REV. IST., TEORIE LIT., T. 17, NR., 1, P. 177—184.

culul nu ne putem încă face, fiind vorba doar despre constatarea unor minusuri. Iată însă că în nr. 8/1967, criticul își intitulează tematic articolul: *Autohtonizarea suprarealismului* — fiind de această dată vorba despre ultima metamorfoză a poeziei lui Ion Gheorghe. Poate impresionat de o serie de obstrucții făcute în alte reviste opiniilor sale despre specific și nespecific, Al. Protopopescu acceptă acum suprarealismul *tale-quale*, cu condiția autohtonizării. Ceea ce reprezintă un punct de vedere. Nu ca o scuză, ci ca o adîncire a analizei atitudinii criticului, trebuie să notăm contribuția sa la studierea liricii lui Vinea — o altă cale de pătrundere în miezul unor probleme intime ale poeziei moderne. Cum critica trăiește prin formule fericite, să o subliniem pe aceea care sperăm că îi aparține și cu care îl desenează pe poet drept „captiv al veșniciei". Turnul de ivoriu a fost deci, pentru Ion Vinea, „un organism estetic în care se plămădește poezia". Lirica lui I. Vinea este săltată peste „lirismul descriptiv" al lui Tzara (în prima sa perioadă), Voronca sau Fundoianu; mai temeinic este pusă problema spontaneității la un poet reputat ca steril, cum a fost crezut o vreme Vinea.

În primul număr pe 1967, Al. Dan — deci același critic — abordase proza lui Vinea din unghiul luptei pentru purificarea genurilor literare, nu fără a atrage atenția că distincția dintre epic și liric nu trebuie să ducă la exagerări. În realitate, pe critic îl interesează tocmai interferențele dintre genuri, spre a susține teza liricului ca o atitudine față de realitate, a liricului cu funcție cognitivă, sub care semn sînt apoi desfășurați I. Lăncrănjan, M. Preda, Șt. Bănulescu. Tema este reluată în articolul dedicat recentului roman al lui N. Breban *În absența stăpînilor*; prozatorul este catalogat drept un neoromantic, augurîndu-i-se un drum ascendent.

Piatra de încercare a unui critic în prima sa perioadă de manifestare o constituie modul în care receptează și definește opera criticilor înaintași. Studierea operei critice a lui Pompiliu Constantinescu sub semnul „metabolismului critic" reprezintă un bun examen, căci analiza pleacă de la caracteristici fundamentale cum ar fi independența criticului, cuprinsă în noțiunea de personalitate. Al. Protopopescu pare a se ralia punctului de vedere al modelului, conform căruia critica literară ar fi un gen de creație. Dar, spre a ajunge aici, el vorbește de „eclectismul riguros" al lui Pompiliu Constantinescu, formulă, evident, defensivă. Atunci cînd cercetează opera unui istoric literar în activitate, George Ivașcu, focarul înțelegerii critice apare întrucîtva mai obturat despre partea simpatiei; formularea justă se reține însă și aici printre recriminări de obiectivitate: criticul și istoricul literar recenzat „se închide, în fapt, în propriu său *gard viu* (subl. ns.), jurnalistica".

Revista constănțeană are însă la dispoziție și alte condeie critice locale. În numărul 2/1967, Marin Mincu semnează un judicios articol intitulat *Ion Barbu despre modernism și tradiție*, propunînd chiar termenii poetului. Spirit modern = ancheta niciodată descurajată a condițiilor frumosului, iar tradiție = o experiență în ascendență. Spiritul modern ar avea rolul de a da o geometrie calitativă de preschimbare a tradiției. În același număr, Ion Florea studiază caracterul prozei lui V. Voiculescu prin prisma atitudinii autorului față de eroi și fapte, adică dintr-un unghi cuminte, nu fără a conchide că interesul acestor povestiri este stîrnit de „un subtext aproape inefabil, o fină dezbatere spirituală". Interesant, ca venind de la un martor, dar de-a dreptul pasionant prin conținut, se vădește articolul semnat de Cornel Regman *Radu Stanca și măștile*. Autorul analizează inițial predilecția cîtorva poeți din Sibiul anilor 1940—1945 pentru baladesc — o manifestare sui-generis de nonconformism în cadrul epocii, prin mijlocirea căreia aceștia țineau să înfrîngă anecdota prin chiar anecdotă, substituindu-i o supra-anecdotă, care conserva toți indicii baladei clasice, dar nici unul din stimulenții și componenții ei originari. La Radu Stanca se mai remarcă și o neostenită preocupare pentru spectacol, poetul „jucîndu-se pe alții în sine", spre a substanțializa epicul în lirism adînc.

Despre situația poeziei actuale se pronunță în mai multe rînduri criticul Nicolae Motoc. Autorul remarcă abundența unor motive lirice comune la mai mulți poeți frecvent prezenți

în pagina literară și, totodată, sorgintea extranee a acestor motive, dintre care-l reține pe acela al „mirabilei semințe". N. Motoc află acest motiv, cu evidentă satisfacție, întîi la Ion Alexandru, căruia îi găsește însă și scuza unor penetrații blagiene mai substanțiale (nu aceasta este și părerea noastră), apoi la Nichita Stănescu, căruia-i diagnostichează o umbră mimetică într-un moment de criză — în fine la Cezar Baltag, Adrian Păunescu și, în forme apăsate, la Grigore Hagiu. Modul în care a cîntat maternitatea Lucian Blaga se răsfrînge, tot astfel, în poezia aceloraşi, acuzată de confecționare. În *Comoditatea poeziei*, N. Motoc își continuă cu celeritate investigațiile, urmărind motivul calului, devenit obsesiv, de unde inițial tema se opunea mașinismului sufocant. În numărul 9/1967, criticul, în articolul *Poezie și dificultate*, observă o „dilatare", atît în rîndurile celor care caută exaltarea aurei misterioase a lucrurilor, a umbrelor, obsesia tainelor inaccesibile ale materiei, investigarea unei lumi subconștiente, bănuită difuză, traversată de impulsuri primare (termenii îi aparțin), cît și la cei care exaltă pasiunea lucidității, preocuparea pentru formulările sintetice, obsesia „restrînselor perfecțiuni poliedrale" (I. Barbu). Prilej de a critica limbajul pretențios, extravagant, brutal etc. Rubrica sa, supraintitulată „Cronica exceselor", vizînd deocamdată numai poezia, se orientează în numărul 10/1967 al revistei către o „necesitate a structurii". Este citată afirmația lui G. Călinescu, din cursul de poezie, după care „nu există poezie acolo unde nu există nici o *organizațiune*, nici o *structură*", spre a se trage concluzia, după Cl. Brooks și R. P. Warren: „De o supremă importanță este relația între elementele poeziei; această relație nu are un caracter mecanic, ci unul mult mai intim și fundamental". Este drept că, separate de text, asemenea citate capătă un fals ton sentențios, pe care probabil că nu-l au în suita raționamentelor. Oricum, ele suferă de lipsa precizării noțiunilor folosite ca instrumente de lucru.

O atenție deosebită se acordă în paginile revistei faptelor și prezențelor literare din trecut, legate de Constanța și de Dobrogea, în general (*Caragiale și Constanța*, de Enache Puiu; *O eroare de istorie literară*, de I. Chescă, articol lămurind date esențiale despre tatăl poetului Cerna; *Preocupări folcloristice în „Analele Dobrogei"*, de Em. Ștefănescu; *Un scriitor din epoca Unirii la Constanța* (*N. Rucăreanu*), de Petre Costinescu; *Andersen în Dobrogea*, de Pompiliu Voiculescu-Lemeny etc.). O rubrică tot atît de vie ar putea fi aceea intitulată cu oarecare licență „Convorbiri literare", în fapt interviuri luate scriitorilor. Dar, pînă acum, o asemenea rubrică nu a dat încă roade în nici un organ literar. Recenziile, numeroase, și nelipsitul „trident", în care spadasinii tomitani luptă cu mori de vînt mai mici sau mai mari, de la Iași sau aiurea (cel din numărul 10 este foarte ascuțit), completează o pagină literară nutrită și variată.

În paginile revistei „Tomis" citim și articole ale unor colaboratori mai mult sau mai puțin ocazionali, aleși dintre criticii de prestigiu și, în genere, dintre scriitori consacrați. N-am putea spune că revista ar avea de suferit și nici că, în acest fel, profilul ei s-ar altera, deși a recurge la alte forțe pentru articolele de fond dezvăluie o oarecare timiditate. Nu mai puțin, aceste studii de amploare se arată excelente. Astfel, C. Ciopraga scrie rînduri analitice despre *Hortensia Papadat-Bengescu în fața literaturii*, demonstrînd că, feminină prin acuitatea observației, literatura Hortensiei Papadat-Bengescu spulberă voit mitul și misterul — am spune noi, aici se află și măreția și servitutea autoarei —, expunînd privirii tuturor ceea ce pînă atunci se ascundea sub cortul sacru. Criticul află autoarei mai multe influențe din Zola, Bourget sau frații Goncourt decît din Proust, de unde, credem, o nenumită caracterizare naturalistă. În articolul despre Camil Petrescu, Șerban Cioculescu ridică problema documentării în opera epică și dramatică a multilateralului scriitor, relevînd, în subsidiar, că scrisul acestuia, de loc lipsit de culoare și ritm, dezminte în fapt teoria sa anticalofilă. Vladimir Streinu pledează împotriva schematizării creației lui Rebreanu și a unei imagini arbitrare a scriitorului însuși, schematizarea constînd în ideea că autorul nu ar fi un romancier propriu-zis, ci un autor de epopee, cum afirmase chiar Lovinescu și mai pe urmă G. Călinescu. Dar și portretul scriitorului a fost deformat cînd s-a văzut în Rebreanu un fel de Io

al Glanetașului devenit romancier, adică un spirit frust, incapabil să creeze valori mai rafinate. Dimpotrivă, la analiză, Rebreanu vădește o „vioiciune pe care n-au atins-o niciodată scriitorii reputați prin agerimea de concepție și realizare". În adevăr, cu cuvintele criticului, literatura română nu cunoaște un alt romancier care să-și varieze cu atîta libertate de spirit formula artistică de la un roman la altul.

Zoe Dumitrescu-Bușulenga tratează tema totdeauna actuală a miturilor eminesciene (*Eminescu și lumea miturilor*), amintind că poetul cunoscuse Hyperion-ul lui Hölderlin și pe cel al lui Keats, mitologia grecească, indică, germanică și că intenționase să reconstituie, după ele, o mitologie dacică, fără să ocolească nici „mitologia persană, cea iudeică, amestecat biblică și cabalistică, nici pe cea creștină". Pe urmele neoclasicismului german, Eminescu ar fi iubit mai cu seamă comoara miturilor grecești, cu simbolurile lor. „Ca de obicei, afirmă, autoarea, cînd înflorește un motiv oarecare al mitologiei, al literaturii universale, poetul nu poate să nu-l aplice în vreun chip la propriile împrejurări naționale".

În aceeași categorie de colaborări vom nota studiul lui I. Negoițescu despre actualitatea lui Titu Maiorescu (curajul maiorescian de a spune oricărei opere un *nu* sau un *da* răspicat) sau pe cel al lui Nicolae Balotă intitulat *Absurdul și criza* (schisma organismului social și schisma sufletului). Literatura absurdului, într-o definire norocoasă, *exprimă* o criză pe care o *denunță* uneori și o *reprezintă* întotdeauna. Dar criza, afirmă N. Balotă, nu e un mod permanent al condiției umane, din punct de vedere istoric sau individual. *Incidențele* semnate de Al. Oprea alcătuiesc pledoarii pentru o proză amplă, de preferință modernă, cu lustru clasic, sau verdicte la adresa erorii de a considera „că cu o tehnică literară nu s-ar putea exprima decît o unică viziune ideologică".

Alert, foiletonul lui Toma Pavel tratează în fond probleme dintre cele mai aride (*Critica literară sau „despre"*, *„Din nou despre locurile comune* etc). Tînărul adept al criticii stilistice (într-adevăr, cînd îi va veni oare rîndul acestei surori vitrege?) denunță, printre altele, pericolul unor noi locuri comune din categoria : structură, autenticitate, complex, complexitate.

Paginii de istorie și critică literară i se adaugă, în mod surprinzător, foiletonul de critică cinematografică semnat de D. I. Suchianu. Surprinzător, vorba vine, ținînd seama de trecutul literar al cronicarului de la „Viața românească" din perioada ei ieșeană. Polemizînd cu unul și cu altul din colegii cineaști, D. I. Suchianu părăsește domeniul apter al aprecierii filmelor spre a da enorme și savuroase lecții de stil, sintaxă, gramatică și, firește, logică. Cum însă elevele sale prezumtive sînt neascultătoare, îndrăznim să ne îndoim de eficacitatea demonstrațiilor sale de logică a scrisului. Combătînd „ifosatita epidemică, cu prodrome, sindrome și simptome", autorul își sfătuiește inocent victimele să nu creadă cumva că orgie = compoziție muzicală pentru orgă ; veneric = demn de venerație ; cerc vițios = club de destrăbălați ; concubinaj = construcție de cuburi ; panaceu = prevăzut cu o pană ; omnivor = care mănîncă oameni ; crematoriu = fabrică de creme etc. Dar cîteva asemenea mici erori din domeniul proprietății termenilor se mai strecoară și în revista-mamă. Am putea și noi cita, de exemplu : „ca un sac care, burdușit cu lucruri informe, își pierde personalitatea și frumusețea" (sic) sau „o logoree nu lipsită de acurateță și chiar de profunzimi uneori", ori : „Aici se cere o sfîntă păruială presărată cu invective și lăsată cu oase rupte, se impune categoric trecerea de la faptul brut la reacția înnobilată de mîine". Scorii care pot fi, firește, evitate.

Urmărind evoluția unui domeniu specific din cuprinsul revistei, nu am putut analiza calitatea beletristicii și, desigur, aceasta completează în mod decisiv sumarul. Materia recenziilor, deosebit de variată, scapă și ea, inevitabil, unei cercetări ce nu-și propune să exhaurieze, ci numai să puncteze. Dar, și ca să nu ieșim dintr-un cerc de noțiuni, simpla trecere în revistă confirmă premisele unor realizări care nu trebuie să se oprească la jumătate de drum.

Barbu Cioculescu

„*Литературна мисъл*" (Gîndirea Literară) Revistă bilunară de estetică, istorie literară şi critică. Institutul de literatură al Academiei R. P. Bulgaria, Sofia, 1966, nr. 1—6, 1013 p.

Numerele succesive ale revistei „Literaturna Misăl" atestă o diversitate de preocupări ce se încadrează totuşi într-o unitate şi continuitate de idei destul de riguros circumscrise.

În numerele anului 1966 se remarcă o deosebită orientare către istoria şi critica literară comparată, de asemenea către încadrarea într-o sferă mai largă a fenomenelor literare din literatura bulgară.

Dacă problemele de istorie literară constituie o preocupare de prim plan a revistei, nu lipsesc din paginile ei nici problemele literaturii contemporane. Structura în mare a unui număr ne poate da o primă imagine asupra conţinutului: 1. articole; 2. amintiri; 3. din viaţa literară din străinătate; 4. comunicări ştiinţifice şi documente; 5. cronică.

Primul capitol al revistei — articole — ocupă cea mai mare parte şi tratează pe larg probleme ale istoriei literare privind autori bulgari sau străini care au avut legături cu literatura bulgară şi probleme ale literaturii universale.

Preocupările de istorie literară urmăresc cu atenţie cum apar elementele stilului artistic individual şi ale diferitelor genuri literare, evoluţia metodei literare, influenţele diferitelor tendinţe ideologice, ale diferitelor poziţii estetice în dezvoltarea literaturii bulgare şi a fiecărei personalităţi literare aparte, cum este determinată această evoluţie de condiţiile social-economice şi istorice concrete.

Una din problemele des tratate în numerele de pe anul 1966 este situaţia „genului scurt", care are tradiţii bogate în literatura bulgară. Problema este dezbătută sub mai multe aspecte, de la scriitor la scriitor, încadrat în perioada istorică şi literară căreia îi aparţine, legat de curentul literar ce-l reprezintă, de mijloacele artistice predominante. Forţa şi importanţa genului scurt în creaţia literară sînt subliniate şi analizate în discuţii axate pe ideea reflectării şi rezolvării artistice a problemelor universului uman, cu toată complexitatea şi evoluţia lor.

În nr. 1 al revistei, Stoian Korolev publică un studiu amplu despre Emilian Stanev, prozator contemporan. Tot despre Emilian Stanev mai apare un articol în nr. 6, intitulat *Umanismul artistului şi revoluţia*, în care autorul, Dimitri Markov, discută numai problemele romanului lui E. Stanev.

În primul articol, autorul analizează — cu referiri şi la tradiţia povestirii scurte în literatura bulgară — dezvoltarea tematicii, a problematicii, a ideilor şi a filozofiei pe care o dezvoltă genul scurt prin pana lui E. Stanev. În povestiri despre animale şi păsări, E. Stanev tratează cu un „realism crud", probleme majore ale existenţei umane, sensurile şi bogăţia vieţii, filozofia caracterelor mari şi mici; problema morţii şi a vieţii capătă sensuri şi ton de baladă în povestiri scurte, dar conţinînd o filozofie ce-şi trage seva din adîncimea tainică şi inepuizabilă a experienţei pe care o exprimă folclorul. O atenţie deosebită acordă autorul articolului posibilităţilor de realizare, de caracterizare, de întregire a caracterelor, de realizare artistică şi cuprindere a universului uman, în proza scurtă a lui Emilian Stanev. Autorul axează discuţia în jurul idealurilor etice omeneşti pe care le exprimă povestirile lui Stanev, plecînd de la întrebarea: „Unde găseşte scriitorul frumosul şi unde îl vede cititorul în opera acestui realist?".

Genul scurt revine în discuţie şi în alte cîteva studii, cu toată complexitatea problemelor de conţinut, etică şi forme artistice.

În nr. 5, Dimo Minev publică *Elin Pelin şi Iordan Iovcov — relaţii literare şi influenţe* (p. 147). Numele celor doi mari maeştri ai povestirii sînt foarte legate, ca epocă şi tipologie; pe lîngă faptul că autorul scoate în evidenţă influenţa lui Elin Pelin asupra lui Iordan Iovcov

analiza formei, a mijloacelor artistice de creaţie la ambii scriitori pune în discuţie, în general, posibilităţile de realizare artistică în genul scurt.

În nr. 6 al revistei, discuţia continuă cu *Artistul lumii vizibile* (*Note asupra stilului lui Vazov, Elin şi I. Iovcov*), de Iskra Panova. Se scoate în evidenţă laconismul expresiv şi simplitatea povestirilor lui Vazov şi Elin Pelin, faţă de stilul lui Iordan Iovcov — mai complex, înclinat spre interiorizări — şi folosind modalitatea suitelor de secvenţe. Reamintim că în articolul despre E. Stanev apare comparaţia cu I. Iovcov. Astfel, genul scurt ca formă de creaţie cu nuanţe majore îşi găseşte în numerele de pe anul 1966 un istoric complet, în care se integrează autori de seamă: L. Karavelov, Ivan Vazov, I. Iovcov, Elin Pelin, E. Stanev; un colocviu la care participă autorii cei mai reprezentativi ai genului, între 1850—1960, şi care au impus în literatura bulgară virtuozitatea genului, severitatea şi frumuseţea lui. În operele acestora, tipologia umană este reprezentată într-o gamă completă, parcurgînd limitele între care se dezvoltă conştiinţa eroilor ca să se îndrepte spre adevăr, pe drumul experienţei dobîndite.

Pe aceeaşi discuţie se axează articolul Ţvetei Undjieva din nr. 4 (p. 97), *Liuben Karavelov ca beletrist*, care îşi propune să clarifice unele probleme despre formarea artistică a lui L. Karavelov — în legătură cu influenţele scriitoarei ucrainene M. Vovceok. După părerea autoarei, M. Vovceok a avut o puternică înrîurire asupra formării lui L. Karavelov, dar credem că în cazul de faţă se manifestă o oarecare exagerare.

O altă problemă importantă, prezentă în toate cele şase numere — este discuţia despre poezie. În nr. 2 al revistei, majoritatea studiilor sînt închinate lui P. P. Slaveikov, sub titluri ca: *Unele aspecte ale actului creator şi psihologiei lui Pencio Slaveikov* (de Liubomir Stefanov), *Mediul literar şi personajul tipic la P. Slaveikov*. Tot în acelaşi număr remarcăm *Din activitatea dr. K. Krăstev* (redactorul revistei „Misăl", unde a publicat P. Slaveikov şi în atmosfera căreia s-a format). Numărul închinat lui P. P. Slaveikov analizează continuitatea mesajului poetic social şi uman la poeţii P. R. Slaveikov şi P.P. Slaveikov — tată şi fiu, pornind de la poemul *Tatăl meu se află în mine* al lui P. P. Slaveikov (articol semnat de Gheorghi Constantinov). Liubomir Stefanov analizează creaţia lui P. P. Slaveikov polemizînd cu Boian Penev (critic şi istoric literar bulgar de la începutul secolului al XX-lea, unul din întemeietorii criticii literare moderne bulgare, dar ale cărui concepţii sînt încă viu discutate) şi cu S. Kazandjiev. Autorul articolului nu este de acord cu B. Penev, care spune că poezia lui Slaveikov este „creaţia unui spirit independent". Nu este de acord nici cu afirmaţia lui S. Kazandjiev că: „nu numai limba, dar toate mijloacele artistice ale lui P. P. Slaveikov au un caracter individual... înalta datorie a poetului este de a rămîne credincios sie-şi şi de a-şi urma pretutindeni propria voinţă estetică". Autorul consideră că procesul creator al lui P. P. Slaveikov este în exclusivitate un act social, iar că teza despre spiritul independent al poeziei lui Slaveikov şi ideea despre caracterul individual al limbii şi al mijloacelor lexicale, precum şi cea despre voinţa artistică proprie, se bazează pe concepţii hiperbolice şi nematerialiste.

Se ştie, într-adevăr, că P. P. Slaveikov a fost sub influenţa filozofiei lui Nietzsche. Opinia lui Boian Penev n-ar trebui exclusă fără a fi studiată cu atenţie. După părerea noastră, discuţia despre P. P. Slaveikov rămîne deschisă; complexitatea personalităţii sale artistice o impune. Discuţia din „Literaturna Misăl" trasează linii indicatoare preţioase pentru continuarea ei.

Colocviul poetic continuă în numerele următoare cu: *Versul lui Nicola Liliev* de Elena Dimitrova (nr. 6, p. 50) şi cu articolul lui Pantelei Zarev, intitulat *Dimcio Debeleanov* — una din cele mai atente şi profunde analize ale lirismului lui Dimcio Debeleanov — poet de factură simbolistă de la începutul secolului nostru. Analiza comparativă — cu paralele în literatura rusă şi universală —, precum şi încadrarea poetului în atmosfera începutului de veac bîntuit de numeroase curente, evidenţiază idealul estetic şi uman al poetului. Subtil şi pro-

fund, de pe poziția unor concepții robuste și realiste, autorul articolului aduce clarificări într-o problemă foarte dezbătută în critica literară bulgară, și anume aceea a poeților reprezentanți ai diferitelor curente literare la începutul veacului.

Problemele de critică și teorie literară sînt amplu cuprinse în cîteva capitole mai largi. Unul din ele este *Despre specificul național în dezvoltarea literară*, de Tonio Jecev (nr.3, p. 16), articol ce reia o discuție purtată multă vreme în literatura bulgară. De pe pozițiile cele mai moderne, autorul axează discuția pe cîteva probleme majore ca : înapoierea social-economică și literatura ; naționalul și naivitatea creatoare ; național și intelectualism ; tradițiile realiste și forțele tinere. Articolul ia în discuție multe probleme acute ale vieții literare.

Valentin Anghelov tratează, în nr. 4 al revistei, problema genezei și a structurii imaginii artistice, a caracterului corelativ al acestora, rolul cuvîntului în construcția imaginii, funcția lui artistică etc. *Noi momente în proza contemporană*, articol de o valoare remarcabilă, semnat de Rozalia Likova, prezintă un tablou complet și profund al tipologiei umane în literatura contemporană bulgară, drumul străbătut, dezbate ipostazele eroului de tip nou, idealul pe care vrea să-l exprime.

Remarcabil este și articolul lui Efrem Karanfilov *Tragedia lui Stefan Zweig* (nr. 1, p. 41). Autorul pleacă de la cuvintele „Se preferă a-l analiza pe Zweig numai ca nuvelist, iar la portretele sale eseistice nimeni nu vrea să se oprească, pentru că ele suferă de «înțelegerea subiectivă a relațiilor dintre om și societate»". Efrem Karanfilov consideră că, în cazul scriitorului austriac, eul este tot atît de prezent și în nuvele și în eseuri, dacă nu mai mult în eseuri : „*Erasmus din Rotterdam* este o adevărată spovedanie a scriitorului, creația care i-a dat posibilitatea să-și descopere esența sa spirituală, cele mai intime frămîntări, tragedia sa... În *Erasmus* vedem nu numai dragostea scriitorului pentru modelul său, dar și propriile-i trăsături spirituale". Și concluzia finală : „*Erasmus* este într-adevăr cea mai personală și impresionantă creație a marelui scriitor austriac".

Am afirmat că studiul comparat interesează cu deosebire pe cercetătorii bulgari de istorie literară ; sub influența Congresului de balcanistică de la Sofia, din anul 1966, paginile revistei au găzduit un amplu colocviu literar balcanic. În numerele revistei găsim : *L. Karavelov, folclorul și folcloristica ucraineană* de Liliana Minkova (nr. 1, p. 84) ; *P. Slaveikov despre scriitorii ruși și literatura rusă* (nr. 2, p. 41), sau *Despre caracteristicile relațiilor literare și culturale bulgaro-croate*. În nr. 5, închinat Congresului de balcanistică a apărut studiul *Literatura sud-est europeană la sfîrșitul secolului al XVIII-lea*, al prof. Mirambel din Franța ; *Bazele unei literaturi comparate a popoarelor balcanice*, de prof. Siavușghil — Turcia ; *Literatura română în dezvoltarea ei*, de prof. Al. Dima, și un articol care face de fapt o dare de seamă asupra discuțiilor literare sud-est europene, semnat de Ilia Konev : *Probleme ale cercetării comparate a literaturilor balcanice* (p. 15). Printre problemele ridicate, autorul consemnează părerea prof. Siavușghil : „literaturile balcanice s-au dezvoltat fără o legătură vizibilă între ele. Încă din secolul al XIX-lea, cînd a început procesul de consolidare națională a popoarelor balcanice, literaturile lor se prezintă foarte depărtate una de alta" (p. 16). Profesorul atrage atenția asupra faptului că interesul fiecărei țări balcanice se îndrepta nu către cultura vecină, ci către cele apusene. Așa cum remarcă Ilia Konev, cuvintele profesorului Siavușghil sînt o chemare la o cunoaștere reciprocă mai intensă și mai eficace a popoarelor balcanice. Autorul articolului nu este de acord cu afirmația că nu există relații și influențe literare între popoarele balcanice în secolul al XIX-lea. R. P. Slaveikov de pildă are legături cu literatura greacă, L. Karavelov cu cea sîrbă și română, creația lui G. Sion, un cunoscător al literaturii grecești, nu rămîne de loc străină unei asemenea influențe, Ivan Vazov a cunoscut literatura română a secolului al XIX-lea. Putem oare face abstracție de studiile lui B. P. Hasdeu sau Ivan Șișmanov, care încă la 1898 ridică probleme pe care le-a dezbătut Congresul în 1966, referitor la raporturile sud-est europene ?

Studiul comparat al literaturilor balcanice, ocupîndu-se de raporturile dintre literaturi, atinge relațiile istorice sau contactele și în același timp și paralelismele. „Literatura bulgară — continuă autorul articolului — a avut întotdeauna în vedere și a urmărit formele relațiilor balcanice caracteristice în formarea și dezvoltarea literaturii bulgare" și citează în acest sens cuvintele lui G. Dimov care, în cadrul congresului, a scos în evidență tradițiile pe această linie în literatura bulgară, începuturi datorate lui Ivan D. Șișmanov, Boian Penev, Iordan Ivanov, Vasil Pundev, M. Dimitrov.

Un alt capitol, care prezintă un deosebit interes pentru cercetările din domeniul bulgaristicii și slavisticii este partea de comunicări științifice și documente. Citățm doar cîteva titluri edificatoare: în nr. 1 (p. 149) Hristo Kapitanov publică *Revoluționarii democrați ruși emigranți în România și prietenia cu Hristo Botev*; în nr. 3 (p. 98) Elka Konstantinova publică *Scrisori inedite ale lui Dimcio Debeleanov către N. Liliev* etc.

Mai săracă, în comparație cu prima parte a revistei, se prezintă partea rezervată recenziilor și prezentărilor. Sînt recenzate și prezentate o serie de lucrări importante din știința literaturii bulgare. Ca autoritate în știința literaturii bulgare, „Literaturna misăl" ar oferi cititorilor săi, prin prezentarea și recenzarea mai dezvoltată a revistelor de specialitate din Bulgaria și străinătate, o informare selectivă și competentă, impunîndu-și prezența valoroasă și pe linia bibliografică-informativă a disciplinei.

Elena Siupiur

CONGRESUL DE LITERATURĂ COMPARATĂ DE LA BELGRAD

Între 30 august şi 5 septembrie a.c. a avut loc la Belgrad al V-lea Congres al Asociaţiei internaţionale de literatură comparată, la care au luat parte, invitaţi sau din proprie iniţiativă, cercetători din peste 30 de ţări. Lucrările acestei impresionante reuniuni a specialiştilor din toate disciplinele legate de literatura comparată s-au desfăşurat după un program minuţios stabilit în prealabil de către organizatori. Astfel, la începutul fiecărei jumătăţi de zi de lucru a fost prevăzută cîte o şedinţă plenară, în care s-au înfăţişat cîte unul sau două rapoarte axate pe probleme mai generale, teoretice, care, în principiu, intenţionau să deschidă perspective pentru şedinţele pe secţii. În aceste plenare au prezentat rapoarte cercetători din S.U.A. (4), U.R.S.S. (2), Polonia, Olanda, Ungaria, Iugoslavia, Japonia şi Franţa (cîte unul).

După şedinţele plenare au urmat în fiecare zi, în patru săli concomitent, şedinţele de comitete-secţii, în care s-au citit nu mai puţin de 109 comunicări.

În ultima zi a Congresului, ca o încununare a şedinţelor de rapoarte şi comunicări, s-au ţinut două simpozioane profilate pe temele : *Curentele literare ca fenomene internaţionale* şi *Expresionismul ca fenomen internaţional*, la care şi-au citit referatele trei participanţi din S.U.A., doi din Ungaria şi cîte unul din Canada, Polonia şi Iugoslavia.

Rapoartele, comunicările şi cele două simpozioane şi-au concentrat subiectele în jurul a trei nuclee tematice, hotărîte cu mult înainte de începerea Congresului. Primul, *Curentele literare ca fenomene internaţionale*, avînd o arie mai largă de generalizare şi ramificaţii teoretice mai bogate, a întrunit şi cele mai multe intervenţii. În cadrul acestei teme au fost expuse comunicări în legătură cu aproape toate mişcările literare care s-au dezvoltat în literatura universală. S-a vorbit, e adevărat, mai mult despre umanismul renascentist, romantism, realism şi simbolism, dar s-a acordat atenţia cuvenită şi barocului, modernismului, naturalismului, futurismului, poporanismului, realismului din ţările socialiste etc. Dată fiind importanţa problemelor şi numărul mare de comunicări, este explicabil de ce şi partea cea mai substanţială a discuţiilor a gravitat pe orbita curentelor literare. După cîte ne dăm seama, atît intervenţiile scrise cît şi cele orale au apăsat, prin demonstraţii comparatiste riguroase — teoretice şi aplicative — asupra caracterului internaţional al acestor fenomene artistice, remarcîndu-se însă, acolo unde era cazul, şi specificitatea contribuţiilor naţionale. Considerate în totalitatea lor, diferenţele de opinii privitoare la prima temă nu au fost prea accentuate, de cele mai multe ori participanţii cerînd sau aducînd elemente în plus faţă de datele exprimate în comunicarea respectivă.

Literatura orală şi literatura scrisă este a doua temă centrală abordată la Congres, temă care s-a bucurat de un interes apreciabil, chiar dacă judecăm numai după numărul comunicărilor prezentate. Cele mai multe comunicări au scos în evidenţă, cu mijloacele puse

la îndemînă de metoda de cercetare comparată, diferite aspecte ale legăturilor existente între literatura orală şi cea scrisă. Insistenţa vizibilă asupra interacţiunii dintre cei doi termeni ai relaţiei mărturiseşte, pînă la un punct, complexitatea problemelor ridicate şi dificultăţile pe care le întîmpină cercetătorii în clarificarea lor. Ca şi în cazul temei precedente, subiectele comunicărilor vizează, pe de o parte, chestiuni teoretice, pe de alta, transferarea de idei, scheme şi motive dintr-o parte în alta.

În sfîrşit, ultima temă, *Literaturile slave şi receptarea lor în celelalte literaturi*, a înregistrat, ca şi prima, un succes remarcabil. Rapoartele şi comunicările prezentate, multe la număr, au cercetat pe diverse planuri ecourile literaturilor populare şi culte aparţinînd lumii slave, în cuprinsul culturii celorlalte popoare şi invers. Au fost urmărite astfel : traducerea de opere slave în alte ţări, răsunetul unor curente care s-au consumat în ţările slave şi al unor scriitori, influenţele exercitate şi răspîndirea literaturilor slave etc. Cea mai mare parte a comunicărilor şi a discuţiilor care le-au urmat au exemplificat circulaţia de concepte, idei, motive, curente etc. între diferitele arii geografice de cultură, arătînd, în acelaşi timp, modificările survenite pe parcurs.

O problemă majoră, prefigurată de întreaga tematică a Congresului de la Belgrad, a fost aceea a alcătuirii unei *Istorii a literaturii europene*. Biroul A.I.L.C. a emis în acest scop circulare către toate ţările participante şi din răspunsurile primite s-a elaborat un proiect care urma să fie discutat într-una din ultimele şedinţe plenare. Proiectul propriu-zis fiind cunoscut, nu s-a mai citit, în locul lui prezentîndu-se de către Jacques Voisine (Franţa) o *Moţiune cu privire la o istorie a literaturii europene prin colaborare internaţională*, în care se recomandă participanţilor la Congres să hotărască publicarea sub auspiciile A.I.L.C. a *Istoriei comparate a literaturilor în limbi europene* — acesta este titlul formulat în ultimă instanţă — fixîndu-se totodată cîteva probleme de principiu. În cadrul discuţiilor, V. Jirmunski (U.R.S.S.) a fost împotriva elaborării unei *Istorii a literaturii europene* concepute pe curente, motivînd că o asemenea istorie nu există, în fapt, ea constituindu-se din literaturile naţionale. A urmat apoi alocuţiunea prof. Al. Dima, care a expus punctul de vedere al delegaţiei române. Prof. Al. Dima a acceptat, în principiu, ideea elaborării tratatului proiectat, afirmînd dorinţa cercetătorilor români de a sprijini efectiv iniţiativa A.I.L.C. A respins însă criteriul director al curentelor şi limita finală a perioadei care avea să fie luată în consideraţie (1920), propunînd o dată apropiată de vremea noastră, care să facă posibilă includerea şi a literaturilor epocii socialiste. În încheiere, prof. Al. Dima a susţinut, ca şi V. Jirmunski, ideea efectuării unor volume pregătitoare, care să rezolve problemele litigioase şi să perspectiveze un plan de acţiune, asigurînd o desfăşurare operativă muncii de mai tîrziu, cînd se va trece la elaborarea tratatului în centrele care se vor stabili din iniţiativă proprie.

Ulterior, propunerea de a se alcătui în colaborare *Istoria comparată a literaturilor în limbi europene* a fost acceptată, în acest sens constituindu-se o comisie de coordonare, în care a fost ales şi prof. Al. Dima. În plus, s-a propus ca, alături de Ungaria, Polonia şi alte ţări care vor fi alese mai tîrziu, să se înfiinţeze la Bucureşti un centru care să organizeze şi să supravegheze o parte din lucrări, propunere care onorează, dar, mai ales, obligă.

La al V-lea Congres al A.I.L.C., ţara noastră a fost reprezentată de o delegaţie mai numeroasă ca în anii precedenţi, compusă din prof. Al. Dima, şeful delegaţiei, prof. L. Rusu (Cluj), prof. N. I. Popa (Iaşi), Vera Călin, Matei Călinescu, Radu Niculescu şi Stan Velea (Bucureşti). Contribuţia delegaţiei române la dezbaterile Congresului s-a concretizat prin cele şapte comunicări prezentate : prof. Al. Dima, *Umanismul Renaşterii în ţările române* ; prof. L. Rusu, *Locul romantismului românesc în romantismul european* ; prof N. I. Popa, *Aspecte particulare ale simbolismului în România* ; Vera Călin, *Interferenţa curentelor literare în România* ; M. Călinescu, *Curentele literare de avangardă în România şi raporturile lor cu avangarda internaţională* ; R. Niculescu, *Interferenţe între literatura epică*

populară română și slovacă; St. Velea, *Cîteva considerații despre poporanismul în literaturile rusă, română și polonă*. În general, audiența și discuțiile la comunicările de mai sus au fost interesante, de cele mai multe ori participanții manifestînd curiozitate față de fenomenul românesc prin întrebări care de obicei solicitau completări la cele spuse.

În concluzie, din desfășurarea de ansamblu a lucrărilor celui de al V-lea Congres al A.I.L.C., se desprinde o constatare îmbucurătoare retrospectivă și promițătoare pentru viitor: varietatea comunicărilor prezentate, care vor fi publicate în volum, schimbul util de opinii pe care l-au solicitat și aprobarea elaborării *Istoriei comparate a literaturilor în limbi europene*, ca să nu vorbim decît despre acestea, sînt realizări care-i demonstrează, incontestabil, reușita.

Stan Velea

O SESIUNE ȘTIINȚIFICĂ JUBILIARĂ LA MOSCOVA: „*MAREA REVOLUȚIE SOCIALISTĂ DIN OCTOMBRIE ȘI LITERATURA UNIVERSALĂ*"

În zilele de 4—7 septembrie 1967 s-a ținut la Moscova o sesiune științifică jubiliară cu tema „Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și literatura universală". Inițiată și organizată de secția de literatură și lingvistică a Academiei de științe a U.R.S.S., de Institutul de literatură universală „Maxim Gorki" și de colectivul științific care pregătește o istorie în 10 volume a literaturii universale, sesiunea a întrunit cercetători sovietici din toate ramurile științei literare (istorici, critici, teoreticieni) și din toate republicile unionale, precum și invitați din țările socialiste.

Știința literară românească a fost reprezentată printr-o delegație a Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu".

La baza dezbaterilor au stat opt referate: *Revoluția din Octombrie și principiile de creație ale literaturii socialiste* (raportor: acad. M. B. Hrapcenko, secretarul secției de literatură și lingvistică a Academiei de științe a U.R.S.S.), *Problemele diversității naționale a literaturii popoarelor U.R.S.S.* (raportor: A. A. Petrosian, director adjunct al Institutului de literatură universală „Maxim Gorki"), *Marele Octombrie și problemele dezvoltării literaturii universale* (raportor: V. R. Scerbina, director adjunct al Institutului de literatură universală „Maxim Gorki"), *Revoluția din Octombrie și procesul literar din afara granițelor Uniunii Sovietice* (raportor: R. M. Samarin, șeful secției literaturilor străine din Institutul „Maxim Gorki"), *Tendințele tipologice în dezvoltarea formelor artistice în cadrul literaturilor revoluționare după Octombrie* (raportor: D. F. Markov, membru corespondent al Academiei de Științe a U.R.S.S., șeful secției literare a Institutului de slavistică), *Probleme actuale în cercetarea literaturii contemporane* (raportor: I. E. Elsberg), *Despre principiile de studiere a literaturii sovietice* (raportor: prof. L. I. Timofeev), *Experiența teoretică a științei literare sovietice* (raportor: prof. A. S. Miasnikov).

În rapoartele prezentate a fost analizat sub diverse aspecte modul în care evenimentele revoluționare și ecourile lor în conștiința oamenilor au influențat creația literară din punct de vedere ideologic și tematic în primul rînd, iar apoi metoda însăși de creație artistică. Problema a fost investigată pe o arie foarte largă: aspectele noi afirmate în peisajul literaturii ruse în primii ani după 1917, dar și periodizarea procesului ulterior de dezvoltare a literaturii sovietice, principiile ei estetice călăuzitoare, trăsăturile specifice noi ivite în variate genuri (proză, poezie, dramaturgie), dar și diversitatea întrupărilor naționale în cele peste 70 de literaturi sovietice. Firesc, atenția a fost concentrată și asupra modalității de sintetizare a experienței astfel cîștigate, mai toți raportorii expunîndu-și părerile cu privire la noțiuni ca: literatura socialistă, realismul socialist, poezia revoluționară etc. Sub același unghi de vedere au fost abordate și problemele literaturii universale din ultimele cinci decenii,

urmărindu-se mai întîi ecourile directe ale Revoluției din Octombrie, apoi cristalizarea unor tendințe de conținut revoluționar în diverse literaturi naționale, accentuarea interesului pentru literatura sovietică, legăturile dintre literatura sovietică și creația scriitorilor revoluționari din alte țări, relațiile dintre literatura revoluționară și curentele artistice, cu variatele lor programe estetice etc.

Cu tot caracterul jubiliar al sesiunii, care n-a lăsat prea mult timp pentru adîncirea și abordarea multilaterală a problemelor controversate, discuțiile la rapoarte s-au soldat cu rezultate științifice de seamă, tema însăși a sesiunii obligîndu-i pe participanți să privească un același fenomen istorico-literar de amploare din unghiuri de vedere diferite. Și în centrul dezbaterilor a stat, firesc, problema ecourilor Marii Revoluții Socialiste din Octombrie în diversele literaturi ale lumii. Din comunicările invitaților străini, ca și din luările de cuvînt ale literaților sovietici, s-a vădit cum, îndată după 1917, lupta internațională pentru apărarea primului stat socialist a mobilizat toate conștiințele înaintate ale vremii, cum simpatia pentru revoluția rusă s-a conjugat cu adeziunea la lupta revoluționară a propriului popor și cum — pe această bază — s-a născut încă din deceniul 1920—30 un interes accentuat pentru tînăra literatură sovietică. În comunicarea sa, delegația română a înfățișat pe larg participarea scriitorilor noștri (N. D. Cocea, Gala Galaction, Emil Isac ș.a.) la acțiunea publicistică de dezmințire a calomniilor antisovietice, a trecut apoi în revistă referirile directe la revoluția rusă identificabile în romanele sociale dintre cele două războaie mondiale, arătînd în continuare cum s-a împletit la noi preocuparea de a se face cunoscute realizările de seamă ale literaturii sovietice (traducerile din M. Gorki, A. Blok, S. Esenin, Vl. Maiakovski, F. Gladkov, B. Pilniak, Al. Tolstoi, M. Șolohov, I. Ehrenburg, N. Ostrovski, Ilf și Petrov ș.a.), cu înfriguratele căutări de noi forme artistice, capabile să exprime cît mai plenar adînca nemulțumire a maselor populare în deceniile de ofensivă sălbatică a reacțiunii. Am reliefat diversitatea organică a acestor explozii de protest social, iar în partea finală a comunicării ne-am referit la registrul larg pe care l-a cunoscut în literatura de după 23 August 1944 tema prieteniei româno-sovietice. Arătînd de ce Partidul Comunist Român sprijină o cît mai mare diversitate de stiluri, modalități și forme de expresie în artă, am încheiat subliniind că această diversitate noi o vedem ca o diversitate în unitate, închegată pe baza adeziunii scriitorilor la umanismul socialist, pe care secretarul general al P.C.R. l-a numit atît de sugestiv într-un recent articol „filozofia militantă a epocii noastre". În măsura în care umanismul socialist se alimentează în continuare din principiile afirmate cu atîta tărie de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, ecourile ei trăiesc și se potențează în întreaga creație literară angajată în lupta pentru victoria comunismului pe pămînt.

Comunicarea delegației române a fost ascultată cu interes. De altfel, cele mai multe din comunicările prezentate de alți invitați au conținut date de istorie literară analoge, dar referitoare, evident, la literaturile respective. Astfel, prof. Zdenek Mathauser din Praga a vorbit despre căile variate de afirmare a conținutului revoluționar în literatura cehă, unde sub același steag de participare la lupta comunistă s-au unit și o seamă de prozatori realiști, și adepți ai suprarealismului, exponenți ai așa-numitului „poetism". Despre modul în care literatura sovietică a început să fie cunoscută de către cititorii unguri a vorbit acad. Kardas László, în timp ce un alt cercetător ungur a analizat căile de dezvoltare a literaturii revoluționare maghiare după înfrîngerea Comunei. Profesorii Ivo Fraček și Marin Franičevič, ambii membri corespondenți ai Academiei R.S.F. Iugoslavia, au vorbit despre presa literară revoluționară din Serbia și Croația. Despre modul în care a fost receptată cu decenii în urmă literatura sovietică în Cuba și despre măsura în care scriitorii revoluționari din această țară au găsit în ea consonanțe cu propria creație a vorbit prof. Jose Antonio Portuondo din Havana. Acad. Pantelimon Zarev, directorul Institutului de istorie literară din Sofia, a prezentat sintetic evoluția literaturii socialiste bulgare. Contribuții interesante au mai fost aduse de cercetătorii din R. D. Germană, R. P. Mongolă ș.a. Iar în ceea ce privește destinele diferitelor

literaturi naţionale din fostul imperiu ţarist, în afara unor comunicări documentate prezentate de către cercetătorii din Kiev, Tbilisi, Alma-Ata, Taşkent şi alte capitale ale republicilor unionale, participanţii la sesiune au putut asculta şi o amplă expunere sintetică a cunoscutului specialist în materie K. L. Zelinski.

Aducerea faţă-n faţă a unui material atît de bogat de istorie literară n-a putut să nu conducă şi la unele cîştiguri de ordin teoretic. Faptele înseşi au demonstrat inconsistenţa concepţiilor metafizice care neagă dependenţa procesului literar de istoria societăţii. Pătrunderea masivă a ideilor şi motivelor revoluţionare în toate literaturile lumii după 1917 e un fapt incontestabil, care dovedeşte, dimpotrivă, cît de sensibilă e creaţia artistică la marile evenimente care zguduie umanitatea şi jalonează istoria ei. Dar s-a văzut în acelaşi timp că, din punct de vedere al modului în care ecourile luptei revoluţionare se transfigurează în expresia artistică, literatura lumii prezintă un tablou de o mare diversitate. Cercetătorii sovietici au studiat mai amănunţit acest aspect pe baza materialului oferit de literaturile naţionale din U.R.S.S. Din rezultatele comunicate a reieşit că formele de manifestare ale literaturii socialiste la cutare popor au depins în mare măsură de nivelul la care ajunsese literatura lui în momentul pătrunderii în ea a noului conţinut socialist. Dar şi înlăuntrul uneia şi aceleiaşi literaturi conţinutul socialist se exprima adesea în forme foarte variate, cu atît mai variate cu cît mai bogată a fost tradiţia literară pe care respectiva cultură socialistă o prelua. Pe baza acestor investigaţii cercetătorii sovietici au ajuns la concluzia că noţiunile „literatură socialistă" şi „realism socialist" nu pot fi identificate. Continuînd să considere că în Uniunea Sovietică realismul socialist reprezintă modalitatea superioară de afirmare a conţinutului socialist în literatură, cercetătorii sovietici studiază însă şi alte modaliţăţi concrete de afirmare a acestui conţinut. Discuţiile în jurul acestui aspect al problemei sînt în curs. Totodată se recunoaşte că în ţările capitaliste situaţia e şi mai complexă dai torită împrejurării că acolo ideologia socialistă nu e dominantă, iar în domeniul creaţei s-afirmă necontenit tendinţe noi care inevitabil exercită o anumită influenţă asupra întregie literaturi, inclusiv a celei cu conţinut socialist. Problema legăturilor de o mare complexitate dintre literatura socialistă şi variatele curente moderne se dovedeşte a fi o problemă ce necesită în continuare un studiu aprofundat.

De o mare însemnătate pentru încercările de sinteză teoretice sînt aspectele concrete ale dezvoltării literare în ţările socialiste. S-a putut constata astfel că în ceea ce priveşte conţinutul socialist există explicabile apropieri între scriitorii tuturor ţărilor socialiste, deşi nici din acest punct de vedere nu se poate vorbi de o identitate, întrucît căile concrete de rezolvare a problemelor revoluţiei şi construcţiei socialiste au diferit şi vor diferi de la o ţară la alta. Dar printr-o şi mai mare diversitate se caracterizează modalităţile artistice de întrupare a conţinutului socialist. Din acest punct de vedere, un rol hotărîtor îl are tradiţia literară acumulată pe treptele dezoltării anterioare. S-a confirmat astfel — şi pe acest plan — teza leninistă potrivit căreia o cultură socialistă nu se poate înălţa decît ca o dezvoltare *organică* a culturii presocialiste, evident adecvată noilor cerinţe estetice. Şi în cazul literaturilor din ţările socialiste s-a văzut că modalităţile concrete de afirmare a conţinutului revoluţionar şi socialist au depins întotdeauna de stadiul dezvoltării literare corespunzător momentului de încorporare a conţinutului nou şi de psihologia generală a poporului respectiv. Dezvoltarea din ultimele decenii a literaturii române confirmă elocvent această concluzie.

Sesiunea ştiinţifică jubiliară de la Moscova închinată semicentenarului Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie a întărit la toţi participanţii convingerea că ideile măreţe ale acestei revoluţii vor fi servite cu atît mai eficient de către cercetătorii literari cu cît ei se vor strădui să adîncească investigaţiile lor pe ambele laturi ale paralelogramului de forţe : pe de o parte înrîurirea marilor procese sociale revoluţionare asupra literaturii, iar pe de

alta — reacțiile ei organice, legile interne ale dezvoltării, care determină fața proprie, unică și irepetabilă a fiecărei literaturi naționale.

25.X.1967
București

CENTENARUL BIBLIOTECII ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Între 25 și 30 septembrie 1967 s-a sărbătorit la București centenarul Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România, într-un cadru festiv și cu participarea a numeroși oaspeți din străinătate. Cuvîntul de deschidere a ședinței festive a aparținut acad. prof. Miron Nicolescu, președintele Academiei. Prof. Șerban Cioculescu, membru corespondent al Academiei și director general al Bibliotecii, a făcut un scurt istoric al instituției, evocînd ziua de 14/24 august 1867, cînd dr. Davila a dăruit „Societății Academice Române" cele 24 de exemplare din culegerea de poezii populare a lui V. Alecsandri, primul fond de cărți al bibliotecii și totodată actul ei de naștere. Ulterior, acest fond a crescut progresiv, adăugîndu-i-se acela al bibliotecii Colegiului Sf. Sava, al bibliotecii Mavrocordaților, al mitropoliei din București, al unor biblioteci mănăstirești, al Bibliotecii Centrale de Stat, ca și numeroase donații valoroase venind din partea unor personalități de frunte, ca M. Kogălniceanu, I. Ghica, Al. Odobescu, T. Maiorescu. Astăzi, biblioteca numără peste 4 250 000 de cărți și publicații, 600 000 de documente, 62 000 de gravuri, colecții numismatice, filatelice etc.

Devenită în 1901 bibliotecă națională, actuala Bibliotecă a Academiei are sarcini multiple și complexe. Ea organizează fondul național de publicații și colecții speciale, publică bibliografia națională, bibliografii speciale, întreprinde, prin personalul ei științific, cercetări de bibliologie și biblioteconomie, asigură schimbul de publicații cu forurile similare din străinătate, conducînd și o întreagă rețea de 44 de biblioteci aparținînd institutelor și centrelor de cercetare academică. Ca principal centru de informare și documentare, Biblioteca Academiei, în sălile căreia studiază anual peste o sută de mii de cititori, posedă totalitatea fondului național de cărți vechi și mari comori culturale în colecțiile ei, ca și cărți de știință și tehnică, din cele mai recente.

În cadrul aceleiași ședințe, oaspeții străini și-au înmînat mesajele, rostind cuvinte de salut din partea forurilor pe care le reprezentau. Printre oaspeți s-au numărat Elena Savova, directoare a Bibliotecii Centrale a Academiei Bulgare de Științe, Jiři Zahradil, director al Bibliotecii Academiei de Științe a Cehoslovaciei, André Masson, inspector general al bibliotecilor din Franța, dr. Werner Richter, director al Bibliotecii Academiei Germane de Științe din Berlin, dr. Josef Stummvoll, director general al bibliotecii naționale din Viena, dr. docent Maria Dembovska, directoare a Bibliotecii Academiei Poloneze de Științe, Dr. György Rózsa, director al Bibliotecii Academiei de Științe a R. P. U., prof. dr. Anghel Rugină, din Boston, prof. V. I. Sunkov, director al Bibliotecii de științe sociale a Academiei de științe sociale a U.R.S.S., dl. Quincy Mumford, director al Bibliotecii Congresului (Library of Congress) din Washington, Danzan, director al Bibliotecii Academiei de Științe a Republicii Populare Mongole, prof. Djuza Radovich, director al Bibliotecii Academiei Sîrbe de Științe și Arte.

Ședința festivă s-a încheiat cu vizitarea expoziției „Un secol de activitate a Bibliotecii Academiei", organizată în incinta instituției.

În după-amiaza aceleiași zile s-a deschis sesiunea de comunicări și referate. Despre *Contribuția Bibliotecii Academiei la dezvoltarea științei și culturii în țara noastră* a vorbit George Baiculescu, evidențiind misiunea Bibliotecii de a valorifica științific izvoarele naționale

cuprinse în manuscrise, documente, tipărituri. O altă contribuție a Bibliotecii Academiei este întocmirea și publicarea repertoriilor de bibliografie generală a culturii românești și a cataloagelor de manuscrise, inițiate de Ion Bianu și colaboratorii săi. Organizarea de expoziții periodice, ca și cedarea către alte biblioteci științifice din țară a zeci de mii de volume, din prisosurile sale, au contribuit la creșterea însemnătății științifice a Bibliotecii Academiei, în progresul culturii noastre.

Prof. dr. Anghel Rugină, din Boston, a înfățișat o serie de documente originale din vremea lui Cuza-Vodă, care, prin intermediul său, s-au întors în țară.

Despre *Cărturarii blăjeni și Biblioteca Academiei* a vorbit Mihail Triteanu, directorul Bibliotecii Filialei din Cluj a Academiei. Prof. V. I. Sunkov, membru corespondent al Academiei de Științe a U.R.S.S., a expus comunicarea intitulată *Bibliotecile și știința*, iar André Masson a vorbit despre *Bibliotecile în slujba publicului, odinioară și astăzi*. Prof. dr. Dan Simonescu, referindu-se la descoperirea unor materiale din secolul al XVI-lea care fac posibilă o nouă prezentare, mai amplă, a activității lui Coresi, a conferențiat despre *Un mare editor și tipograf european din secolul al XVI-lea, Coresi*. Vorbitorul a ridicat și problema cronologiei raționale a publicațiilor coresiene, prin aplicarea unor metode tehnice moderne.

Dr. docent Maria Dembovska a tratat *Problemele bibliografiei științei asupra științei*, într-o comunicare care a stîrnit un viu interes. Alice Sterescu, șef la secția de cercetare științifică la Biblioteca Academiei, s-a referit la *Relațiile externe ale Bibliotecii Academiei*, informînd, printre altele, că începînd din anul 1967 Biblioteca a devenit membră a F.I.A.B. Dr. Josef Stummvoll a prezentat o comunicare despre *Relații bibliotecărești austro-române*. În seara zilei a avut loc o recepție în cinstea oaspeților străini, la Casa oamenilor de știință. Sesiunea de comunicări și referate a continuat a doua zi, 26 septembrie. Prof. Ioan Lupu a vorbit despre *Biblioteca Academiei și funcția ei de bibliotecă națională*; L. Quincy Mumford a înfățișat *Dezvoltarea actuală a bibliografiei la Biblioteca Congresului*. Despre *Documentele lui Ștefan cel Mare din Biblioteca Academiei* a vorbit prof. Damian Bogdan, arătîndu-le importanța istorică, politică, diplomatică, grafică și ortografică și insistînd asupra elementelor slave vechi și sîrbești din limba acestor acte, ca și asupra influenței limbii române asupra slavonei din documentele respective. Comunicarea prezentată de Elena Savova s-a intitulat *Cîteva probleme de biblioteconomie și de bibliografie în R. P. Bulgară*. Despre *Documente inedite privind Unirea Principatelor aflate în arhiva Ministerului Afacerilor Străine din Bruxelles* a vorbit Gh. Ungureanu, director al Arhivelor statului din Iași. În arhiva din Bruxelles se păstrează rapoartele consulilor belgieni la București și Iași, începînd din anul 1850. De altfel, consulul belgian la București, Jacques Ponmay, a publicat în 1866 o lucrare cu titlul *Obiceiurile și caracterele românilor*. Prof. Djuza Radovich a trecut în revistă *Cîteva probleme actuale ale marilor biblioteci științifice din Iugoslavia*. Gavril Strempel, șef la secția de cercetare științifică a Bibliotecii Academiei a abordat tema manuscriselor de literatură populară intrate în colecțiile Bibliotecii Academiei în anii 1950—1967, și anume peste cincizeci de piese, cele mai multe din veacul al XVIII-lea și începutul celui următor, fără să lipsească nici texte din secolul al XVII-lea și chiar de la mijlocul secolului al XVI-lea, ca de exemplu *Floarea darurilor*, ms. nr. 4620. După comunicarea științifică a prof. Jiři Zahradil, s-a înscris la cuvînt Octavian Iliescu, cercetător științific principal la Biblioteca Academiei, care a evidențiat marele rol jucat de C. Moisil în dezvoltarea Cabinetului numismatic al Bibliotecii. Despre *Cîteva contradicții între cercetarea și informarea științifică* a vorbit dr. György Rózsa. Corespondența lui Titu Maiorescu a format obiectul comunicării ținută de Marta Anineanu, bibliograf șef de serviciu la Bibliotecă. Din corespondența, numai parțial publicată, a lui Titu Maiorescu, vorbitoarea a subliniat pe cea purtată cu V. Alecsandri, M. Eminescu, M. Dragomirescu, I. Petrovici, ca și cu unele personalități străine ca Herbert Spencer, Carl Vogt etc., și a propus publicarea acestei corespondențe într-un corpus complet. După cuvîntul de salut al prof. Danzan, directorul Bibliotecii din Ulan Bator, Elena

Niculescu, muzeograf șef de serviciu la Biblioteca Academiei, a relevat *Însemnătatea istorică a colecțiilor Cabinetului de stampe*, colecții care cuprind astăzi 62 000 de piese, față de 3 383 în 1950. Prof. Ioachim Crăciun a tratat problema incunabulelor românești, iar Ioan Domșa, bibliograf șef de serviciu la Biblioteca Filialei Academiei din Cluj, a împărtășit date despre edițiile elzeviriene din fondul Bibliotecii Filialei Cluj.

Vineri 29 septembrie, participanții la sesiune au asistat la ședința festivă închinată aniversării a 150 de ani de la nașterea lui Mihail Kogălniceanu. La un an de la sărbătorirea centenarului Academiei, centenarul Bibliotecii Academiei mărturisește rodul strădaniilor acelor înaintași care și-au închinat viața muncii de promovare a culturii românești, ca și activitatea spornică a celor care o continuă.

B. C.

SUMARUL TOMULUI 16 (nr. 1—4, 1967) AL „REVISTEI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ"

Întocmit de Barbu Cioculescu

Istorie literară română

Anineanu, Marta, *Corespondenţa lui Eminescu şi Veronica Micle*, nr.4, p. 633—635.

Bucur, Marin, *C. A. Rosetti la ziarul „Românul"*, nr. 2, p. 205—219.

Bucur, Marin, *Somptuozitate, erudiţie, generozitate*, nr. 1, p. 35—42.

Chiţimia, I.C., *Antim Ivireanul după 250 ani de la moarte*, nr. 2, p. 195—204.

Cioculescu, Şerban, *Poezia lui Tudor Arghezi*, nr. 4, p. 541—545.

Ciopraga, Constantin, *Romancierul Camil Petrescu*, nr. 3, p. 393—414.

Cornea, Paul, *Perpessicius în lumina „Menţiunilor critice"*, nr. 1, p. 24—34.

Costinescu, Petre, *Cum a apărut la Paris volumul „Brises d'Orient", de Dimitrie Bolintineanu*, nr. 1, p. 149—153.

Creţu, Ion, *Contribuţii la cunoaşterea operei lui Ibrăileanu* (II), nr. 2, p. 221—234.

Demetrian, S.E., *Patru imnuri vedice în versiunea lui George Coşbuc*, nr. 4, p. 635—644.

Dima, Al., *Titu Maiorescu şi problemele culturii naţionale*, nr. 3, p. 635—644.

Duţă, Marcel, *I. L. Caragiale, clasicul, modernul, absurdul ş.c.l*, nr. 4, p. 668—672.

Eftimiu, Victor, *Despre „Familia" şi despre Eminescu*, nr. 2, p. 181—194.

Florea, Rodica, *100 de ani de la evenimentul apariţiei „Convorbirilor literare" 1867—1967*, nr. 3, p. 373—384.

Florescu, George, D., Cernovodeanu, Paul, Nestorescu, Horia, *Date noi privind viaţa şi activitatea publicistului Bonifaciu Florescu*, nr. 4, p. 623—632.

Harea V., *Influenţa lui Dimitrie Cantemir asupra lui Antioh Cantemir*, nr. 1, p. 77—87.

Ilin, Stancu, *Perpessicius şi fenomenul literar contemporan*, nr. 1, p. 55—60.

Ilin, Stancu, *Liviu Rebreanu, Emil şi „Pădurea spînzuraţilor"*, nr. 2, p. 305—313.

I., S., *La originea unei mari pasiuni (Însemnări pe marginea unei piese inedite de Liviu Rebreanu)*, nr. 1, p. 131—134.

Ionescu, Virgil, *Ion Ghica, autor al broşurii paşoptiste „Ce sînt meseriaşii" şi colaborator la gazeta unionistă „Stéoa Dunării"*, nr. 3, p. 466—470.

Jalbă, C., *Arta construirii personajului la G. Călinescu. Portretul moral*, nr. 3, p. 415—427.

Nestorescu, Horia, *O completare la articolul „Criptografia în corespondenţa revoluţionarilor români de la 1848. Contribuţii la istoria scrisului la noi" de Elena G. Zane*, nr. 1, 134—137.

Novicov, Mihai, *Perpessicius şi critica dialectică*, nr. 1, p. 19—24.

Oprişan, I., *Ion Marin Sadoveanu — schiţă biografică*, nr. 2, p. 235—259.

Oprişan, I., *Albumul „Junimii"*, nr. 4, p. 591—610.

Perpessicius, *Schiţă de excurs autobiografic*, nr. 1, p. 15—18.

RIZESCU, ANCA, *Critica lui Ion Trivale — astăzi*, nr. 4, p. 645—648.
SIMION, EUGEN, *Perpessicius, editor al lui Eminescu*, nr. 1, p. 43—47.
SIMONESCU, DAN, *Documentarea, bază ştiinţifică a activităţii acad. Perpessicius*, nr. 1, p. 49—54.
TODORAN, EUGEN, *Preliminarii la opera lui Lucian Blaga*, nr. 1, p. 101—117.
VASILIU, AUREL, *Cîteva scrisori inedite de la Ioan Slavici*, nr. 4, p. 611—616.
VATAMANIUC, D., *Eminescu şi Slavici la „România Jună" din Viena*, nr. 1, p. 89—100.
VELCIU, DUMITRU, *„Iordăchioaia Visterniceasa", bunica dinspre mamă a cronicarului Ion Neculce*, nr. 3, p. 449—466.
VÎRGOLICI, TEODOR, *Perpessicius poetul*, nr. 1, p. 67—76.
VÎRGOLICI, TEODOR, *Scriitorii români şi Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie*, nr. 4, p. 531—540,

Teorie literară

CORNEA, PAUL, *Asupra structuralismului în critica şi istoria literară*, nr. 2, p. 169—179.
DIMA, AL., *Literatura comparată şi perspectivele ei*, nr. 2, p. 159—167.
DUŢĂ, MARCEL, *Problematica modernă a teatrului şi teatrul românesc actual*, nr. 4, p. 547—564
STANCU, ILIN, *Fragmentarium*, nr. 1, p. 119—123.
NOVICOV, MIHAI, *Literatura Revoluţiei şi revoluţia literaturii*, nr. 4, pp. 509—530.
SĂNDULESCU, Al., *Puncte de vedere teoretice româneşti asupra romanului*, nr. 3, p. 429—440.

Literatură universală şi comparată

BRĂESCU, ION, *Dramaturgia franceză în România înainte de 23 August 1944*, nr. 2, p. 261—275.
CIOCULESCU, BARBU, *Charles Baudelaire*, nr. 4, p. 573—582.
NEMOIANU, VIRGIL, *Swift şi istoria rimei engleze*, nr. 3, p. 441—448.
POPESCU, SIMONA, *Petr Bezruch*, nr. 4, p. 583—590.
ŞCHIOPU, MICHAELA, *Luigi Pirandello*, nr. 4, p. 565—572.
STĂNESCU, HEINZ, *Antologia în limba germană alcătuită de Theochar Alexi (1877)*, nr. 3, p. 470—475.
TĂNASE, FILIP, *Traduceri din literatura universală în Ziarul „Gutinul" apărut la Baia Mare*, nr. 1, p. 123—130.
VELCULESCU, CĂTĂLINA, *Ubicini şi traducerea franceză a unei compilaţii de cronici moldovene*, nr. 1, p. 141—147.
VELEA, STAN, *Contradicţie sau continuitate?*, nr. 1, p. 147—149.

Folclor

CĂLINESCU, GEORGE, *Folclorul în „Convorbiri literare"*, nr. 3, p. 343—373.
CHIŢIMIA, I. C., *Perpessicius şi folclorul*, nr. 1, p. 61—65.
CHIŢIMIA, I. C., *Gen literar şi artă literară în creaţia folclorică*, nr. 3, p. 385—391.
JALBĂ, C., *Valenţe ale demnităţii naţionale în eposul nostru eroic*, nr. 2, p. 277—287.
NIŞCOV, VIORICA, *Ecouri în România ale activităţii folcloristice a fraţilor Grimm*, nr. 2, p. 289—303.

Recenzii

BACALBAŞA, ANTON, *Scrieri alese*, ediţie îngrijită de Virgil Ene, nr. 4, p. 660—662 (*Marin Bucur*).
BRUSTEIN, ROBERT, *The Theater of Revolt, An Approach to the Modern Drama*, London, Methuen Co Ltd., 1965, nr. 3, p. 485—490 (*Ileana Constantinescu*).

CONSTANTINESCU, POMPILIU, *Scrieri*, vol. 1—2, nr. 4, p. 654—656 (*George Muntean*)
Dicționarul scriitorilor cehi, ed. Československy spisovatel, Praga 1964, nr. 2, p. 320—321 (*Simona Popescu*).
FISCHER, JAN O. *și colectiv, Francouzske literatury 19 A, 20 stol. Istoria literaturii franceze secolul XIX și XX*, Academia Praha, 1966, nr. 4 p. 652—654 (*Ion Brăescu*).
JEAN, RAYMOND, *La littérature et le réel*, nr. 3, p. 483—485 (*Aristița Negreanu*).
LAZĂR MONICA, *Pavel Dan*, nr. 4, p. 662—665 (*Stan Velea*).
MARINO, ADRIAN, *Viața lui Alexandru Macedonschi*, nr. 2, p. 315—317 (*Petre Costinescu*).
PAPADIMA, OVIDU, *Cezar Boliac*, Buc.,Edit. Academiei, 1966, nr. 3, p. 477—478 (*Marin Bucur*).
RUSU, LIVIU, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, nr. 4, p. 649—652 (*I. C. Chițimia*),
SĂNDULESCU, AL., *Duiliu Zamfirescu, Scrisori inedite*, Buc., Edit. Academiei, 1967, nr. 3, p. 478—482 (*Cornelia Ștefănescu*)
SCHAFF, ADAM, *Introducere în semantică*, nr. 2, p. 317—320 (*Roxana Butnaru*).
THIBAUDET, ALBERT, *Fiziologia criticii*, Pagini de critică și istorie literară. Studiu introductiv, traducere, selecție și note de Sabin Bratu, Buc., E.L.U.,1966, nr. 3, p. 490—493 (*Miruna Cristescu*).
VATAMANIUC, D., *G. Coșbuc, O privire asupra operei literare*, nr. 4, p. 665—668 (*Stan Velea*).
VRABIE, GH. *Balada populară română*, nr. 1, p. 137—141 (*I. Oprișan*).
WELLEK, R. și WARREN, *Teoria literaturii și metodologia studiului literar*, nr. 4, p. 656—660 (*Michaela Schiopu*).

Omagii

ACADEMICIANULUI PERPESSICIUS:

Nr. 1:

TUDOR ARGHEZI, p. 5.
AL. ROSETTI, p. 7.
AL. PHILIPPIDE, p. 7.
MIHAI BENIUC, p. 8.
AL. DIMA, p. 10.
VL. STREINU, p. 11.
EUGEN JEBELEANU, p. 12.
LIVIU RUSU, p. 13.
OVIDIU PAPADIMA p. 14.
OV. S. CROHMĂLNICEANU, p. 14.

Revista revistelor

«Revue d'Histoire littéraire de la France», 66-e année 1966 (nr. 1—4, janvier-décembre), nr. 3, p. 493—496 (*Marin Bucur*).
„The Review of English Studies", vol. XVII, nr. 65, 66, 67, 68, 1966, nr. 2, p. 323—325 (*Ileana Constantinescu*).

Cronica

Activitatea Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu" în anul 1966, nr. 3, p. 497—499.
Activitatea Secției de istorie literară a Institutului din Cluj în 1966, nr. 3, p. 500—501 (*Mircea Popa*).

Activitatea Secției de istorie literară și folclor de la Centrul de lingvistică, istorie literară și folclor din Iași în anul 1966, nr. 3, p. 501—502 (*R. Zăstroiu*).
Prima consfătuire națională de literatură comparată, nr. 4, p. 673—679 (*Ileana Constanti*...

Necrolog

N. N. Condeescu (*Gh. Mihoc*), nr. 2, 327—328.
Valeriu Ciobanu (*D. Pillat*), nr. 2, p. 329—330.
Jean Boutière (*M. Bucur*) nr. 2, p. 330.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

„Revista de istorie și teorie literară" publică *studii* și *articole* privind *istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorul literar,* de asemenea, *recenzii* asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile, dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, Raionul 23 August, București.

Bibl. oras

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ, TOM. 17, Nr. 1, 1968

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * **Istoria literaturii române, vol. I, Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400—1780)**, 1964, 808 p., 40 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p., 23 lei.

DUILIU ZAMFIRESCU, **Scrisori inedite**, ediţie îngrijită, cu note şi studiu introductiv de Al. Săndulescu, 1967, 304 p., 9,25 lei.

AL. ODOBESCU, **Opere**, ediţie critică publicată sub îngrijirea lui Tudor Vianu, vol. I, 1965, 592 p. + 1 pl., 32 lei; vol. II, 1967, XXII + 681 p., 37 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

ION LUPU, NESTOR CAMARIANO şi OVIDIU PAPADIMA, **Bibliografia analitică a periodicelor româneşti**, vol. I, partea I, 1966, XIX, + 408 p., 43 lei; partea a II-a, 1966, 415 p., 42 lei; partea a III-a, 1967, 427 p., 41 lei.

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală şi comparată. Studii teoretice şi aplicative**, 1967, 209 p., 6 lei.

G. ŞTREMPEL, FL. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor româneşti**, vol. IV (1062—1380), 1967, 703 p., 32 lei.

* * * **Documente şi manuscrise literare**, vol. I, sub red. Paul Cornea şi Elena Piru, 1967, 386 p., 19,50 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, Nr. 1, P. 1 — 196

I.P.I.-c. 6218

43461

Lei 15.—

I 2737

REVISTA DE ISTORIE
ȘI
TEORIE LITERARĂ

TOM. 17

2

1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

BUCUREȘTI, 1968

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 17, Nr. 2, 1968

1965

97

IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ŞERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIŢIMIA
N. N. CONDEESCU
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacţie: BARBU CIOCULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuţa poştală 131—135, Bucureşti, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacţie al „Revistei de istorie şi teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Bd. Republicii nr. 73, Bucureşti

I 2737.
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 17 1968 Nr. 2

U
IAŞI 2022

SUMAR

Studii

Pag.

D. PĂCURARIU, Aspecte ale clasicismului românesc. C. Conachi, B. P. Momuleanu, Iancu Văcărescu, I. Budai-Deleanu 203
AL. SĂNDULESCU, 50 de ani de la moartea lui Delavrancea. *Ut pictura poesis* 219
MIHAI NOVICOV, 150 de ani de la naşterea lui Karl Marx. Marxismul şi literatura 227
PAUL CORNEA, Originalitate naţională şi influenţe străine în epoca paşoptistă 243
AL. HUSAR, Cultura lui Coşbuc. 255
MARIN BUCUR, Semnificaţia antiistorismului lui Mihail Dragomirescu. . . 265
N. N. CONDEESCU, Gustave Lanson. În legătură cu o culegere a unora din studiile sale 275
VASILE NETEA, Ilarie Chendi. Începuturile literare şi publicistice. I. Epoca sibiană 285
MONICA LAZĂR, Motivul tainei în proza lui V. Voiculescu 303
STAN VELEA, Trecutul Poloniei în romanele lui Sienkiewicz 313
ILEANA CONSTANTINESCU, Traduceri româneşti în limba engleză 327

Documente

ELENA PIRU: Al. Odobescu (III) 339

Recenzii

AL. DIMA, *Conceptul de literatură universală şi comparată* (*Michaela Schiopu; Literatura paşoptistă în lumina istoriografiei literare de peste hotare* (*Paul Cornea*); ŞERBAN CIOCULESCU: *I. L. Caragiale* (*Marcel Duţă*); C. D. PAPASTATE: *Traian Demetrescu* (*Emil Manu*); D. MURĂRAŞU: *Comentarii eminesciene* (*Roxana Sorescu*); *Studii de folclor şi literatură* (*Iordan Datcu*); CRISTEA SANDU TIMOC: *Cîntece bătrîneşti şi doine* (*Ion Oprişan*); ION OARCĂSU: *Oglinzi paralele* (*Mioara Apolzan*);

9972 J

J. MUKAŘOVSKÝ : *Studii de estetică* (*Simona Popescu*) ; RAYMONDE TROUSSON : *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (*Gh. Ceauşescu*) ; „Les Nouvelles Littéraires" (noiembrie-decembrie, 1967) (*Al. Săndulescu*) 347

Cronica

Activitatea Institutului de istorie şi teorie literară „George Călinescu" pe anul 1967 (*Gh. Ceauşescu*) ; Activitatea secţiei de istorie literară şi folclor de la Centrul de lingvistică, istorie literară şi folclor din Iaşi în 1967 (*Gabriela Drăgoi*) ; Activitatea secţiei de istorie literară din Institutul de lingvistică şi istorie literară din Cluj pe anul 1967 (*Mircea Popa*). 381

In memoriam

G. C. NICOLESCU (*Al. Dima*) 387

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 17 1968 No 2

SOMMAIRE

Etudes

Page

D. PĂCURARIU, Aspects du classicisme roumain. C. Conachi, B. P. Momuleanu, Iancu Văcărescu, I. Budai-Deleanu 203
AL. SĂNDULESCU, 50 ans depuis la mort de Delavrancea. *Ut pictura poesis* 219
MIHAI NOVICOV, 150 ans depuis la naissance de Karl Marx. Le marxisme et la littérature 227
PAUL CORNEA, Originalité nationale et influences étrangères à l'époque des quarante-huitards 243
AL. HUSAR, La culture de Coşbuc 255
MARIN BUCUR, La signification de l'antihistorisme de Mihail Dragomirescu 265
N. N. CONDEESCU, Gustave Lanson. A propos d'un recueil d'études. . . 275
VASILE NETEA, Ilarie Chendi. Débuts littéraires. I. L'époque de Sibiu. . . 285
MONICA LAZĂR, Le motif du mystère dans la prose de V. Voiculescu. . . 303
STAN VELEA, Le passé de la Pologne dans les romans de Sienkiewicz . . . 313
ILEANA CONSTANTINESCU, Traductions de livres roumains en anglais. . 327

Documents

ELENA PIRU : Al. Odobescu (III) 339

Comptes rendus

AL. DIMA : *Conceptul de literatură universală şi comparată* (Le concept de littérature universelle et comparée) (*Michaela Schiopu*) ; *Literatura paşoptistă în lumina istoriografiei literare de peste hotare* (La littérature quarante-huitarde roumaine dans les histoires littéraires étrangères) (*Paul Cornea*) ; ŞERBAN CIOCULESCU : *I. L. Caragiale* (*Marcel*) *Duţă* ; C. D. PAPASTATE : *Traian Demetrescu* (*Emil Manu*) ; D. MURĂRAŞU : *Comentarii eminesciene* (Commentaires sur Eminescu) (*Roxana Sorescu*) ; *Studii de folclor şi literatură* (Etudes littéraires et de folklore) (*Iordan Datcu*) ; CRISTEA SANDU TIMOC : *Cîntece bătrîneşti şi doine* (Vieilles

chansons et doïnas) (*Ion Oprișan*); ION OARCĂSU : *Oglinzi paralele* (Miroirs parallèles) (*Mioara Apolzan*); J. MUKAŘOVSKÝ : *Studii de estetică* (Etudes d'ésthétique) (*Simona Popescu*); RAYMONDE TROUSSON : *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (*Gh. Ceaușescu*); « Les Nouvelles Littéraires » (novembre-décembre 1967) (*Al. Săndulescu*) 347

Chronique

L'activité de l'Institut d'Histoire et de théorie littéraire « George Călinescu » en 1967 (*Gh. Ceaușescu*); L'activité de la section d'Histoire littéraire et de folklore du Centre de linguistique, histoire littéraire et folklore de Jassy en 1967 (*Gabriela Drăgoi*); L'activité de la Section d'histoire littéraire de l'Institut de linguistique et d'histoire littéraire de Cluj en 1967 (*Mircea Popa*). 381

In memoriam

G. C. NICOLESCU (*Al. Dima*) 387

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 17 1968 № 2

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Стр.

Д. ПЭКУРАРИУ, Аспекты румынского классицизма. К. Конаки. Б. П. Момуляну, Янку Вэкэреску, И. Будай-Деляну 203
АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, 50 лет со дня смерти Делавранчи. Ut pictura poesis. 219
МИХАЙ НОВИКОВ, 150 лет со дня рождения Карла Маркса. Марксизм и литература 227
ПАУЛЬ КОРНЯ, Национальная оригинальность и чужие влияния в пашоптистскую эпоху 243
АЛ. ХУСАР, Культура Кошбука 255
МАРИН БУКУР, Значимость антиисторизма Михаила Драгомиреску . 265
Н. Н. КОНДЕЕСКУ, Гюстав Лансон. В связи со сборником некоторых из его трудов 275
ВАСИЛЕ НЕТЯ, Иларие Кенди. Литературные и публицистические зачинания. I. Сибийская эпоха 285
МОНИКА ЛАЗЭР, Мотив таинственности в прозе В. Войкулеску . . . 303
СТАН ВЕЛЯ, Прошлое Польши в романах Сенкевича 313
ИЛЯНА КОНСТАНТИНЕСКУ, Переводы с румынского языка на английский 327

Документы

ЕЛЕНА ПИРУ, Ал. Одобеску (III) 339

Рецензии

АЛ. ДИМА: Понятие мировой и сравнительной литературы (*Михаэла Шкиопу*); Пашоптистская литература в свете зарубежной литературной историографии (*Пауль Корня*); ШЕРБАН ЧИОКУЛЕСКУ: И. Л. Караджале (*Марчел Дуцэ*); К. Л. ПАПАСТАТЕ: Траян Деметреску (*Эмиль Ману*); Д. МУРЭРАШУ: Эминесковские комментарии (*Роксана Сореску*); Труды по литературе и фольклору (*Иордан Датку*); КРИСТЯ САНДУ ТУМОК: Старинные песни и дойны

(*Ион Опришан*); ИОН ОАРКЭСУ: Параллельные зеркала (*Миоара Аползан*); Ж. МУКАРОВСКИЙ: Труды по эстетике (*Симона Попеску*); РАЙМОНД ТРУССОН: Le thème de Prométhée dans la littérature européenne (*Г. Чаушеску*); «Les Nouvelles Littéraires» (ноябрь-декабрь 1967 г.) (*Ал. Сэндулеску*) 347

Хроника

Деятельность Института истории и теории литературы им. Джеордже Кэлинеску за 1967 г. (*Г. Чаушеску*); Деятельность Секции по истории литературы и фольклору Ясского Центра языкознания истории литературы и фольклора за 1967 г. (*Габриела Дрэгой*); Деятельность Секции истории литературы Клужского института языкознания и истории литературы за 1967 г. (*Мирча Попа*) 381

In memoriam

Г. К. НИКОЛЕСКУ *(Ал. Дима)* 387

ASPECTE ALE CLASICISMULUI ROMÂNESC
C. CONACHI, B. P. MOMULEANU, IANCU VĂCĂRESCU, I. BUDAI-DELEANU

D. PĂCURARIU

Clasicismul domină literatura română premodernă şi se resimte ca o componentă importantă a creaţiei literare din epocile ulterioare, dominate de alte tendinţe estetice. În legătură cu această problemă, am încercat, cu alt prilej, să schiţez cîteva jaloane ale tendinţelor clasice pe ansamblul literaturii noastre [1]. Studiul de faţă — fragment dintr-o cercetare mai largă — se referă la patru poeţi, printre cei mai reprezentativi ai epocii, cu intenţia unor precizări şi sugestii privind afirmarea clasicismului în literatura epocii premoderne româneşti.

★

Costache Conachi este cel mai important poet liric al Moldovei din primele decenii ale veacului al XIX-lea şi cel mai reprezentativ. Cunoscător al mai multor limbi, printre care elina, greaca modernă şi franceza, învăţate cu profesori în casă şi la Academia Domnească din Iaşi, scriitorul citise poezia clasică greacă, pe Anacreon mai ales, ca şi poezia neogreacă, literatura franceză a secolului al XVIII-lea, din care şi traduce (Marmontel, Voltaire, M-me Cottin, Colardeau, Dorat), pasionîndu-se îndeosebi de poezia galantă. A mai citit, traducînd prin intermediar francez, pe englezul Pope şi pe Ovidiu. Orizontul culturii sale literare este, cum se vede, clasic. Creaţia sa va purta aceeaşi amprentă. Poetul scrie în primii ani ai activităţii sale literare două scenete destinate teatrului de păpuşi, scrieri de factură clasică. Prima, *Comedie Banului Costandin Canta ce-i zic Căbujan şi cavaler Cucoş*, scrisă în colaborare cu N. Dimachi şi Alecu Beldiman, este influenţată în chip vădit de *Avarul* lui Molière. Personajele, un boier zgîrcit, vizitiul acestuia şi un negustor, sînt rudimentar caracterizate, vag localizate, cu o semnificaţie tipologică universală. Cea de-a doua scenetă, *Giudecata femeilor*, are ca personaje pe Zeus, pe Ermis („îngerul" acestuia), pe Amor, apoi „femeile măritate" şi cîteva personaje simbolice, reprezentînd tipuri variate de amorezi „curvari", identificate cu personaje nenumite, dar ştiute de spectatori, unul fiind autorul însuşi. O a treia scenetă, scrisă mai tîrziu, *Amoriul şi toate harurile*, pare a fi o continuare la *Giudecata femeilor*. Acţiunea e localizată („pe dealul Copoului"), există referiri foarte dure la moravurile boieroaicelor moldave în perioada staţionării armatei ruseşti în

[1] *Clasicismul românesc*, în „Contemporanul", 24 noiembrie 1967.

Principate (1828—1834), dar personajele rămîn aceleaşi, aparţinînd sau dominate fiind de simbolurile mitologiei elene.

Poezia lui Conachi este aproape în întregime erotică. Ovid Densusianu a caracterizat-o drept „un jurnal intim versificat" al unui „diletant sentimental", fără profunzime şi fără statornicie în iubire. Caracterizarea e desigur severă, cu nuanţă peiorativă, dar adevărat este că, în ce priveşte iubirea, poetul nu e monogam. Tonul e uneori dezinvolt, adesea pasionat, ca şi la Alecu Văcărescu, muza inspiratoare însă nu pare a-l reţine mult pe poet, el trecînd cu uşurinţă la alta, deoarece îndrăgostitul

„Gustă numai, frunzăreşte a ibovnicilor fire",

formulă exprimată de poet mai tîrziu, în scopul de a o incrimina teoretic, dar în fapt caracterizatorie pentru cea mai mare parte a liricii sale erotice. Poetul, în bună tradiţie neoclasică, cîntă nurii, adică graţia femeii, cu insistenţă şi cu o ingenuitate uneori lipsită de pudoare. În poezia *Ce este nurul*, filozofînd didactic asupra problemei, poetul proclamă nurul drept o încoronare a tuturor „podoabelor fireşti", împărat a toate, suprem obiect de veneraţie :

„Ah, nurule, împărate, ţie numai mă închin,
Pentru tine slăvesc lumea, pentru tine eu suspin".

Iar, într-un atare context, portretul femeii „nurlii" e descris cu migală şi cu fineţe (vezi *Carpina*).

Caracterul galant al eroticii sale se vădeşte aproape peste tot. Numeroase poezii au caracter dedicatoriu, în genul versurilor de album :

„Amar de sufletul meu
Că nu pot într-acest ceas,
Lipindu-l la sînul tău,
Drept fermoar să ţi-l las".

(Pîn-a nu răsări zori)

Poeziile se intitulează : *Darul umbreluţei*, *La darurile făcute — Un canar*, *O verigă —*, *Ah! ochişorii vii*, *Ochi frumoşi*, *Alegerea ochilor*, *Pentru ochii verzi*, *Ochişorii ce slăvesc*, *Ca tine nurlie*, *Darul veriguţei din 810*, *Eşti nurlie*, *eşti frumoasă* ş. a. Ele sînt pline de jurăminte de dragoste, de complimentări şi omagii aduse femeilor de care autorul, uşor inflamabil, se îndrăgosteşte. Poetul se numeşte singur „vestit amorez" şi-i place să-şi etaleze cuceririle. Cu o totală lipsă de discreţie, el consemnează în acrostih numele tuturor muzelor inspiratoare ale iubirii sale... politeiste. De aci frecvenţa poeziilor de acest gen intitulate *Nume*. În una din ele e consemnat numele a nu mai puţin de şase femei cărora, pe rînd, infatigabilul îndrăgostit le promite, cu o retorică sentimentală focoasă, dragoste unică şi veşnică.

Cîteva poezii se inspiră din mitologia greacă. Motivul anacreontic al lui Amor provocînd suferinţă erotică tinerilor, cărora li se arată sub chipul unui copil rătăcit cerînd ocrotire, e tratat în două poezii. O altă poezie, *Afrodite şi Amoriul*, reproduce o convorbire între cele două zeităţi tutelare ale dragostei, în care Afrodita se plînge de inconstanţa lui Ikanok (Konaki) în iubire, de faptul că nici una dintre femei, „cele mai

mari frumuseți", „pline de duh și isteție", n-a izbutit să-l rețină, adică să-l facă să se îndrăgostească „înfocat" și statornic, deoarece „el simpte și iubește" fără să fie „robit". La care, Amor răspunde că rebelul amorez, pe care „și cele mai slăvite" femei „nu l-au putut birui", e deja îndrăgostit de Aroirami (Marioara), dar se teme că aceasta nu va răspunde iubirii sale, că-l va „amăgi". Poezia ni se pare interesantă în mai multe privințe: referirea la mitologia greacă, caracteristică limbajului poetic al autorului; părerea poetului despre sine că e un „amorez vestit", disputat de cele mai frumoase și inteligente femei; caracterul galant al poeziei dedicate unei Marioare, de a cărei inimă și grații poetul voia să se asigure și căreia îi depunea la picioare — însuși Amor confirma acest lucru — ceea ce nici o altă femeie nu reușise să obțină de la el.

Tradițiile unei atare poezii exprimînd o iubire pasionată și fluctuantă sînt la Anacreon, Ovidiu și, aproape de epoca sa, poezia galantă franceză a veacului al XVIII-lea, ca și poezia neogreacă din ultima fază a epocii fanariote. Pare desigur ciudat că poetul care a manifestat public, în toate împrejurările, o atît de mare exigență în ce privește moravurile, în poezia sa, care, evident, nu era destinată tiparului, ca și în viața erotică, a fost așa de libertin.

Există totuși, între poeziile sale, cîteva străbătute de o altă concepție. E vorba de poeziile inspirate de iubirea pentru Smaranda Negri (Zulnia în poezia și intimitatea poetului), devenită, după mulți ani de dramatică iubire și așteptare, soția sa, pentru ca să se stingă apoi după numai trei ani, zguduind puternic existența poetului. Cea mai importantă și mai semnificativă din acest ciclu este *Amoriul din prietești*, care evocă avatarurile acestei iubiri, mult timp tăinuită, pînă în clipa patetică a mărturisirii ei. Prima parte este o disertație lungă și didactică, în nota secolului al XVIII-lea, în legătură cu sentimentul iubirii, poetul repudiind dragostea ușoară,

„Ce ca zburătorul flutur, dintr-o floare-n altă floare,
Gustă numai, frunzărește a ibovnicilor fire",

practicată de altfel de poet și reflectată în mai toată poezia sa. Autorul opinează pentru o iubire adîncă, durabilă, născută pe încetul din prietenie și în care două firi devin o singură fire, care

„Sue pe om lîngă îngeri și lîngă dumnezeire
Și-l face trăind să guste a raiului fericire".

Și, pentru ilustrarea părerilor sale, poetul istorisește, în continuare, peripețiile nașterii mistuitoarei sale iubiri pentru Zulnia, frămîntările îndrăgostiților oscilînd între sentimentul datoriei și pasiune, în sfîrșit întîlnirea celor doi într-un cadru sălbatic de natură și momentul dramatic al mărturisirii. De remarcat concepția nouă erotică a poetului, afirmată, e adevărat, doar teoretic, opusă codului erotic galant; un patos al suferinței erotice exprimat cu o retorică barocă și cu exclamații lăutărești; întîlnirea îndrăgostiților și mărturisirea iubirii lor în mijlocul unei naturi sălbatice, prăpăstioase, plină de contraste, în gustul romanticilor; în sfîrșit, epilogul, în care eroii, trecuți peste emoțiile vijelioase, împăcați oarecum și fericiți, imortalizează momentul cu deprinderea de a scrie

reflecţii galante în album, într-o inscripţie sentenţioasă, crestată pe o scoarţă de copac :

„Călătorule nu trece, stă, citeşte şi cunoaşte
Că amoriul cel mai straşnic din prieteşug se naşte".

Poezia, cu uşoare incidenţe romantice şi melodramatice, rămîne, în ansamblul structurii ei, o bucată clasică. O remarcă asemănătoare şi în legătură cu elegia *Pe năsălie*, scrisă la moartea Zulniei. Unele reflecţii, că slava e amăgitoare, că fericirea e trecătoare, frecvente la romantici, dar şi la poeţii barocului, versuri izolate cu rezonanţe eminesciene („Ah ! te-ai dus dulce lumină din zarea ochilor mei !") nu schimbă caracterul clasic al elegiei, în care durerea poetului se exprimă discursiv şi didactic.

★

Formaţia lui Barbu Paris Momuleanu este aceea a unui autodidact. Lecturile şi le începe cu cărţi bisericeşti, cărţi de literatură poporală precum *Alexandria* sau cărţile lui Barac şi Aaron, gramatica lui Ienăchiţă Văcărescu, „ajutor preţios" pentru învăţarea regulilor limbii române şi pentru iniţierea în arta compunerii poetice, apoi poeziile lui Conachi şi Iancu Văcărescu, care, netipărite încă, circulau pe atunci transcrise de mînă, şi, evident, poetul neogrec la modă prin casele boiereşti, Atanasie Cristopulos. De aci interesul se întinde şi asupra literaturii clasice greceşti şi latine. În prefaţa la *Rost de poezii*, tipărit în anul 1820, Momuleanu vorbeşte în termeni superlativi de Homer, apoi de alţi scriitori clasici antici şi moderni. „Acesta [Homer — *n. n.*] a fost primul poet — ni se spune — şi de la el şi-au luat începutul poezia. Nimeni nu s-a ridicat pînă la măiestria lui Homer". Sînt menţionaţi apoi Aristofan, Euripide, Hesiod, care „au scris minunate poezii theatriceşti, tragedii, drame şi comedii". Urmează Vergiliu şi Ovidiu, „vestiţii poeţi ai romanilor, dar tot cel dintîi Omir este vîrf poeţilor şi în toate veacurile va fi mai mare lauda lui". Mai sînt amintiţi clasicii francezi Racine şi Boileau, cu specificarea că „întîierea şi căderea toţi lui Omir au dat ; toţi cei ce înţeleg pre acest poet se spăimîntează de înălţimea condeiului său". Această preţuire entuziastă pentru Homer şi pentru alţi reprezentanţi de vîrf ai clasicismului are semnificaţia exprimării limpezi a unui crez estetic, deşi, în continuare, se subliniază nişte idei care, cel puţin teoretic, nu se integrează direcţiei literare pe care numele ilustre menţionate de poet o evocă. „Această faptă a poezii nu iaste alt, decît o mişcare a simţirii, o patimă sufletească şi o naştere a fandasii. Acel năluce al minţii pătimind de un ce, ţese idei şi păreri alcătuind stihuri după patimi şi înălţimea duhului. La această materie rîvna cea firească covîrşaşte ştiinţa". Definirea poeziei ca „mişcare a simţirii", „patimă sufletească", creaţie a fanteziei, şi în care „rîvna cea firească", adică spontaneitatea, prevalează asupra tehnicii, compoziţiei, sînt idei întîlnite tot mai frecvent încă din secolul al XVIII-lea, subminînd puternic poziţiile doctrinei clasice. La Momuleanu ele apar deocamdată incidental, fără efect în creaţia propriu-zisă. Poetul precizează de altfel, mai departe, caracterul poeziei sale, de esenţă neoanacreontică, influenţată de Atanasie Cristopulos. „Nimic alt ajutoriu din streine limbi nu am avut de a împuternici condeiul — mărturiseşte el — decît o lirică a lui Athanasie Hristopul.

Acestuia la unele bucăți am fost următoriu, precum și acesta lui Anacreon ; și acest între cei vechi au stătut vestit liricesc poet, și Athanasie Hristopul între cei de acum greci. Lauda acestuia au mișcat și patimile mele și cu a lui ajutor am alcătuit și eu aceste bagateluri, nu privind a mea laudă, ci ca cu acest mijloc să aprinz o obștească rîvnă între cei de acum tineri". Și, într-adevăr, cu excepția cîtorva bucăți de orientare filozofantă (în spiritul veacului al XVIII-lea, cu tendințe uneori iluministe), volumul *Rost de poezii* cuprinde numai poezii erotice galante în maniera neoanacreonticilor, înrîurite de obicei și de stilul lăutăresc, apropiate ca problematică și manieră de poezia lui Alecu Văcărescu sau Conachi. Titlul poeziilor este el însuși grăitor pentru natura sentimentelor erotice exprimate în lirica lui Momuleanu : *Pentru slavă și amor*, *Nestatornicie*, *Necredința muierilor*, *Sfatul muierilor în ce chip să iubească*, *Amor de muiere bătrînă*, *Pentru bărbații care tem muierile* etc. Un lung ciclu intitulat *Pricini de amor*, numărînd 12 variante, cîntă iubirea pe un ton suspinător și elegiac, cu exclamații și violențe de limbaj, amintind pînă la pastișe de Alecu Văcărescu și Conachi. În schimb, poezia *Asupra firii* vădește o concepție hedonistă. Poetul nu pune frîu iubirii, ea fiind, ca și pentru autorul *Amoriului din prietășug*, întregul sens al existenței :

„Mult, puțin cît să trăiesc
Ce-mi place, voi să iubesc
La amor nu pui hotar
Să petrec lumea-n zadar.
Nu voi să mor jindios
De amor să n-am folos.
Voi să trăiesc răsfățat
Și să moriu amorezat".

Stihurile bahicești sînt, de asemenea, anacreontice, deși, cum remarca N. Iorga, în ele nu găsim orgia antică [2] ; atmosfera e mai curînd a cîntecelor românești populare de veselie și petrecere.

În volumul *Caracteruri* (1825), opera sa cea mai cunoscută, Momuleanu se vădește un poet exclusiv satiric. *Precuvîntarea* volumului, de peste 80 de pagini, face rechizitoriul societății românești din Valahia timpului, cu o violență de pamflet. Poetul vorbește de „națională mîndrie", ceea ce nu era o noutate în limbajul politic al vremii, dar putea surprinde în fruntea unor texte literare net clasice și într-o epocă dominată încă, la noi, de clasicism. În acțiunea largă de regenerare a țării, un rol important revine poeților, care, în toate timpurile, de la Homer încoace, au fost civilizatorii, cei care au trezit popoarele din amorțire. „Dar și toate celelalte neamuri din vechime și pînă acum, tot prin poezie au luat începere pentru învățăturile lor și poeții sînt cei mai vestiți și lăudați de veacuri pentru jenia și talentul lor". Poezia trebuie să fie utilă și civilizatoare, să fie „cîntarea cunoștințelor, să ne arate ele în urmă și celorlalte nații, în scurt să ne facă frați și prieteni Omirilor, Ovidilor, Metastazilor și Rasinilor". Alte popoare, „prin lumina învățăturii au aflat umbletul pe mări și oțean ca pre uscat, au măsurat înălțimea și mărimea soarelui și au făcut o mulțime de meșteșuguri trebuincioase

[2] *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea*, vol. I, București, 1907, p. 85.

în soţietate". Trebuie să-i urmăm şi noi. Să se facă şcoli, să se lucreze, să se scrie. Şi poetul conclude aulic: „...Apollon ne cheamă, muzele ne strigă, lira este întinsă, Olimbul e slobod. Toţi dar să ne facem prieteni muzelor; unii Caliopii, alţii Uranii şi alţii iubitii Erato şi întinzînd cu ele lira, să cîntăm noa epocă, să răsune iho dăpărtînd cele trecute". Înrîurit de iluminism, poetul subliniază mult mai apăsat ideea cu privire la rolul educativ al poeziei, depăşind conceptul lui *utile dulci* horaţian şi atribuind poeziei o finalitate civilizatoare în sensul cel mai concret. Iar cînd e vorba să-şi reprezinte imaginea ideală a unui atare poet, modelul desăvîrşit e indicat tot printre clasici: Homer, Ovidiu, Racine, Metastasio.

Caracterurile cuprind un şir de portrete satirice în versuri, vizînd vicii morale foarte generale. Modelul pare a fi Teofrast şi La Bruyère, poate şi Antioh Cantemir. Titlurile unor bucăţi ca: *Cei mari*, *Muerile* le găsim şi la La Bruyère (*Les grands*, *Les femmes*), iar celelalte: *Linguşitorii*, *Scumpul*, *Ipocritul* (la La Bruyère *Onuphre*), *Mîndrul*, *Defăimătorul*, *Lăudărosul*, *Flecarul*, *Nerodul*, *Bogatul mojic* (*Giton* la La Bruyère) le întîlnim, identice, şi la Teofrast, tradus de La Bruyère şi publicat în fruntea *Caracterelor* sale. Titlul general, *Caracteruri*, pare a fi inspirat, de asemenea, din Teofrast şi La Bruyère. În genere, portretele lui Momuleanu, schiţate după tradiţia clasică, se referă la tipuri universal-umane aproape de fel localizate. Expresia e nu o dată frustă

(„Ce vită, ce dobitoc,
Omul bogat cu noroc!
Nu e alt acest bogat
Decît un bou ne-nvăţat"),

ceea ce, evident, poate indispune o ureche obişnuită cu eleganţa sobră a stilului clasic. Fenomenul se datoreşte însă nu unor raţiuni estetice anume, ci insuficientei stăpîniri de către poet a limbii, stadiului încă precar al poeziei noastre satirice care nu-şi formase încă un stil, nu mlădiase încă limbajul poetic. De atare dificultăţi se plîngea însuşi Grigore Alexandrescu, 17 ani mai tîrziu, în *Epistolă către Voltaire*:

„La toate ai fost norocit: nu crez c-atît izbuteai,
De-ai fi avut să formezi limba în care scriai;
Dar veacul te-a ajutat; în vremea cînd te-ai născut,
Stilul era curăţit şi drumul era făcut.
Altfel e-n ţară la noi: noi trebuie să formăm,
Să dăm un aer, un ton limbii în care lucrăm;
Pe nebătute cărări loc de trecut să găsim,
Şi nelucrate cîmpii de ghimpi să le curăţim".

În poeziile scrise după 1825, publicate de Heliade în anul 1837, după moartea poetului, se remarcă vizibile tendinţe spre o nouă orientare poetică. În prefaţa care însoţea volumul, Heliade, referindu-se la scrierile ultimilor doisprezece ani de existenţă ai poetului, scria: „experienţa poetului creştea, simţămîntul de tată se deştepta într-însul, şi religia de care îi fusese de cel dintîi principiu din copilăria sa, începu a încălzi a lui inimă şi a hrăni a sale cugetări poetice într-un chip mai înalt şi mai vrednic de poezia veacului nostru. *Nopţile* lui Young, meditaţiile

poetice și religioase ale lui Lamartine atîtară în poetul nostru dorința de a se lua după acești mari poeți și scrise în cele din urmă poeziile acestea". Într-adevăr, poezii ca *Omul*, *Virtuosul*, *Păcătosul*, *Pocăința*, *Cîntare către Dumnezeu* sînt divagări filozofante în spiritul moralei creștine, fără a fi însă creații romantice. O poezie ca *Începutul omului și starea orășeanului*, avînd ca punct de plecare concepția rousseauistă a omului fericit în stare de natură, pe care însă civilizația l-a corupt și l-a făcut nefericit, aduce o descripție a orașului cu zarva și agitația lui mercantilă — primul tablou în acest sens în literatura română — care ne amintește de Boileau (*Les embarras de Paris*) [3], în timp ce ușoare tendințe umanitare (întîlnite și în poezia *Lacrimile*), de compasiune pentru cei năpăstuiți, sînt în nota preromanticilor. O serie de alte poezii aduc vagi accente de pesimism, înclinația spre singurătate și melancolie, sensibilitate pentru natură. Atare tendințe însă, înrîurite de „boala veacului", se exprimă rareori (*Toamna*, *Clopotul*, *Memoria celor trecute*) direct, cu sinceritatea patetică obișnuită la romantici. Ele rămîn de obicei niște *idei*, pe marginea cărora poetul divaghează lucid, în bună tradiție raționalistă, cu ușoară încălzire a tonului. Poezia *Lacrimile*, de pildă, are caracterul unei ode dedicate lacrimilor, considerate „școală" sfîntă pentru toți cei întristați, a cărei menire e să mîngîie și să înfrățească totul. Cine poate vărsa lacrimi, conclude poetul, are suflet bun și poate ușor să intre în „templul virtuții". *Luna* este, de asemenea, o odă senină, idilică, încheiată în cadru mitologic antic. *Noaptea* conține reflecții foarte generale, terminate cu afirmarea ideii zidirii armonioase a naturii și cu un elogiu adresat creatorului lumii. *Primăvara* înfățișează un peisaj idilic, vergilian:

„Luncile toate-s smăltite,
Riurile limpezite,
Apa limpede curată,
Ca prin cristal strecurată.
Murmurește prin vîlcele,
Pe frunze, pe pietricele...
Soarele cum se ivește,
Pan cu turmele pornește.
Cînd e după munți și maluri,
Ș-apoi ese preste dealuri,
Turmele din fătăciune,
Pornescu zbierînd la pășiune;
Păstorii în bucium cîntă
C-o cîntare dulce sfîntă.
Erghelii, cirezi și turme,
Joc pe cîmpuri, bat, fac urme,
Plugurile risipite
Stau pe cîmpuri înșiruite".

În rest, volumul cuprinde epitafuri (pentru Al. Beldiman, Const. Filipescu, Scarlat Ruset ș. a.), cîteva „epigrafe", „orații de laudă" (lui Grigore Ghica-Vodă), „versuri cîntate în teatru" — toate de obicei ode —, apoi „bileturi de urări", trei fabule, în general bucăți clasice.

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, p. 120.

★

Gustul pentru poezie, Iancu Văcărescu — fiul lui Alecu şi nepotul lui Ienăchiţă — l-a deprins în familie, şi asta probabil foarte de timpuriu. Pînă să plece la studii în capitala Austriei, poetul învăţase greceşte şi franţuzeşte cu profesori în casă. La Viena, unde a rămas şase ani şi unde a învăţat nemţeşte şi italieneşte, poezia „divinului" Metastasio, cel mai cu răsunet dintre poeţii neoclasici, era încă în plină modă. Printre hîrtiile lui Iancu Văcărescu rămase din această perioadă se află şi copii de pe poezii de Voltaire şi Delille [4]. Poetul a citit şi alţi poeţi neoclasici, aparţinînd poeziei galante a epocii : Parny, Dorat, J. B. Rousseau, Gentil-Bernard, Lebrun. Din unii (Gentil-Bernard, Lebrun) a şi tradus ulterior. La asta se adaugă poezia clasică greacă, Anacreon înainte de toate — rămas poetul favorit, îşi aminteşte Ion Ghica —, poezia neogreacă contemporană cu largă circulaţie în rîndul boierimii româneşti din ultima fază a epocii fanariote. Teatrul clasic aparţinînd literaturii vechi greceşti, ca şi al secolului al XVII-lea francez (din Racine va traduce), la care se adaugă teatrul lui Voltaire, ulterior melodramele lui Kotzebue, întregesc, în linii mari, cadrul lecturilor preferate ale tînărului poet.

Ecoul pe care unele evenimente din viaţa naţiunii sale (mişcarea revoluţionară din 1821, înfiinţarea miliţiei naţionale, problema unirii ş. a.) îl au în poezia sa, entuziasmul cu care poetul salută atare evenimente, nu sînt străine şi de atmosfera romantică generală a epocii. Totuşi, fondul clasic al structurii poetului nu se estompează nici în atare împrejurări. Cu o singură excepţie (*Glasul poporului subt despotism*), entuziasmul sau indignarea poetului se exprimă mai mult declarativ, cu un patos reţinut, didactic. Poetul se adresează contemporanilor, îndemnîndu-i la acţiune, dîndu-le sfaturi civice, în sensul unui iluminism moderat, punctat uneori cu exemple stimulatoare din istoria romană. Mai aproape de romantism sînt unele elegii în care răzbat sentimente de nesiguranţă şi decepţie, de neîncredere în viaţă, obsesia morţii, exprimate stîngaci, uneori cu ostentaţie retorică (*Soarta în viaţă*, *Nemulţumire cu nădejdea*, *Către mormînturi*, *Sinucisul*). De asemenea, unele balade (*Piază rea* şi în special *Ielele*), în care, sub influenţa unor izvoare străine — Bürger şi Gœthe (Noaptea Walpurgiei din *Faust*) — şi mai puţin a tradiţiilor şi credinţelor populare locale, poetul creează ample tablouri fantastico-macabre. În *Primăvara amorului*, cea mai cunoscută dintre poeziile sale, Văcărescu încearcă localizarea în cadru carpatic a unei mici drame sentimentale, tipic anacreontice, ca şi descrierea naturii ţării. Încercarea rămîne însă în ansamblu fără acoperire. Precizarea topografică este foarte vagă : o cîmpie la poalele Carpaţilor şi ruinele unui vechi oraş, fostă capitală. Restul detaliilor compun un peisaj tipic pastoral, aşa cum ne-a obişnuit întreaga literatură a genului : o „gîrliţă" lîngă un crîng, apoi un „delişor" pe care se află o „căscioară" şi, jos în vale, iarăşi o „apşoară" ; în partea opusă alte dealuri, cu pajişti înflorite, unde „miei pasc, alerg, se joc, şăd". În acest decor, poetul vînează, pescuieşte, mănîncă cu poftă şi se odihneşte bine. Aici îl vizitează, evident, muzele, apoi Amor, care-i mărturiseşte cursa întinsă de o copilă din partea locului. Zeul îl invită

[4] Cf. A. Piru, *Poeţii Văcăreşti*, Editura tineretului, Buc. 1967, p. 75.

afară într-un peisaj pastoral, în care cîntă filomela, apoi mii de păsărele la lumina stelelor şi a lunii şi unde

„Saltă-n sus, pe lîngă focuri
Călător şi ciobănaş;
Prerăsună-n multe locuri
Dulce glas de fluieraş".

Apoi se arată Aurora „din braţele lui Triton", natura întreagă se trezeşte, plugarul îşi mînă boii la pas, turmele de oi şi vite se pun în mişcare, iar

„Ducînd apă cînt fetiţe
Mai încolo, lîngă oi,
Spun ca ele ciobăniţe
Că sînt bine cîţi sînt doi".

Ecco le multiplică cîntecul de iubire şi, în această forfotă idilică matinală a firii transfigurată prin prezenţa lui Amor, răsare soarele. Există tendinţa de a descrie mai realist peisajul cîmpenesc, ca şi, embrionar, o sensibilitate care se vrea alta decît atitudinea clasică în faţa spectacolului naturii. Esenţial însă natura din *Primăvara amorului* e evocată cu mijloace care nu depăşesc stadiul literaturii pastorale, iar descrierea — sumară — a muncilor agreste e vergiliană.

Plină de semnificaţie pentru înţelegerea structurii clasice a poetului ni se pare poezia *Casa de ţară a lui de Lamartine*, traducere după poezia *La Retraite, Réponse à M. Victor Hugo* de Lamartine. Textul original francez are 23 de strofe, din care poetul român a tradus doar 7, începînd cu strofa a 10-a şi spicuind apoi din celelalte. Această „selecţionare" a traducătorului ni se pare foarte concludentă pentru definirea concepţiei sale. În fragmentul tradus e vorba de o casă albă, pe o colină, un crîng de măceşi în apropiere, un peisaj liniştit în care poetul visează în voie, netulburat de nimic. Doar sunetul clopotului din sat se aude, apoi şirul unei mulţimi „umile" îndreptîndu-se spre biserică. Fereastra casei dă spre un cimitir acoperit de iarbă şi flori, unde totul i se pare poetului că inspiră pace, speranţă. Cadrul poeziei sugerează o atmosferă patriarhală, în care omul găseşte împăcare şi reconfortare. Nimic apăsător, nici măcar vederea mormintelor. Traducătorul a lăsat la o parte o seamă de amănunte ale textului original care tulbură cadrul patriarhal şi care subliniază caracterul romantic al poeziei. De pildă, poetul e trezit din atmosfera de linişte de o voce care-l mişcă profund, vocea unui „copil al oraşelor", care, sătul de zgomotul citadin, vine să ceară naturii adăpost: un acoperiş, un rîu, un crîng de trandafiri unde păsările cîntă, o viaţă în singurătate, rugăciune şi iubire, nu studiu, nici glorie. E, evident, o concepţie rousseauistă aici, pe care poetul o consideră simplu vis de copil naiv. Viaţa, cu trecerea anilor, îi va risipi iluziile visătorului, care e consiliat să lase

„...ces champs de bataille
Ou l'insecte pensant
S'agite et se travaille
Autour d'un brin de paille
Qu'écrase le passant".

E afirmată, cu alte cuvinte, fragilitatea lucrurilor omenești, nimicnicia vieții. Clopotul care sună se adresează „copilului colibei". În mulțimea care se îndreaptă spre biserică, poetul distinge o fetiță orfană care muncește toată ziua și care învîrtește și acum un fus greu în mînă; un cerșetor orb, un copil. Așadar, năpăstuiți ai vieții înconjurați cu simpatie și compasiune în romantism. În cimitir, poetul vede o văduvă săracă îngenunchind spre seară lîngă piatra proaspătă a unui mormînt. Atare amănunte au putut părea superflue unui om de formație clasică, ca Iancu Văcărescu. De aceea traducerea sa le-a omis, curățind în bună parte poezia lamartiniană de încărcătura sa romantică.

Poezia lui Iancu Văcărescu este în ansamblu clasică. Un sector întins al liricii sale poartă amprentele liricii galante a secolului al XVIII-lea. Un grup numeros intitulat *Nepregîndite* sînt dedicații. Simpla menționare a titlurilor ni se pare concludentă: *La o floare cu boboc în chipul plicului*, *La un acrostih pre lauda Anichei* [...], *La o cunună de floricele nu-mă-uita* [...], *Puterea amorului*, *La o haină închisă pînă sus*, *Vederea ei*, *La ochi*, *Măsura gurei*, *Într-un alb*[*um*] *al unei dame engleze* etc. plus numeroase bucăți din alte grupuri: *La o cișmea*, *La privighetoare*, *Nemilostivei*, *Însetarea ochilor*, *Frumusețea ta*, *Ochii dătători de viață*, *Iubirea Ninei*, *Buchetul*, *La un buchet*, *La expresia fizionomiei unei fetițe*, *La pahar* etc. Ele nu se deosebesc de lirica galant-dedicatorie a unui Enăchiță sau Alecu Văcărescu. Unele bucăți, ca *Nina*, ciclul *Tirsis*, *Cato din Utica*, idile mitologice în gustul secolului al XVIII-lea, par a fi inspirate din Metastasio [5]. Cele două *Bachice*, unul tradus din Gentil-Bernard, elogiind vinul și beția, își au sursa mai îndepărtată în Anacreon, în timp ce seria celor patru *Baciu* amintesc *Les Baisers* de Parny. În *Potpurri* poetul, voind să părăsească viața stricată a Bucureștiului și să ducă o viață liniștită și curată la țară, e întors din drum de un prieten cu argumente din *Arta de a iubi* a lui Gentil-Bernard, pledînd pentru libertinaj erotic și poligamie. Numeroase epigrame cu subiect deseori inspirat din mitologia antică indică de asemenea gustul secolului al XVIII-lea. Înclinația spre odă, una din speciile cele mai frecvente la clasici, e în mod insistent afirmată. Ea se referă nu numai la poeziile grupate de autor sub această denumire, ci și la numeroase alte bucăți cuprinse în ciclurile *Proloage*, *Epigrafe*, *Elegii*, care au caracterul odelor clasice. Chiar în epitafele în care se relevă virtuțile celor dispăruți, tonul elegiac e substituit de la început prin cel de odă. Într-o serie de poezii poetul omagiază, cu o solemnitate sobră, vechea Romă, capitala lumii, deschiderea Teatrului Național, a unei tipografii la București, pacea, pravila țării, amintirea tatălui său Alecu Văcărescu, Spitalul Brîncovenesc, pe poetul Cîrlova etc. Inspirația sa se referă adesea, cum se vede, la evenimente sau figuri importante din istoria poporului român în lupta sa pentru emancipare și înălțare națională. Poeziile sînt străbătute de patriotism, ca și de concepția iluministă a autorului. Tonul este discursiv, un entuziasm reținut, evidențiind educația clasică a autorului, vădită de altfel și prin neputința de a se dezbăra de chingile mitologiei antice, chiar atunci cînd se referă la evenimente contemporane din țara sa sau la figuri ale istoriei și mitologiei naționale. De pildă, prologul scris cu ocazia primei

[5] Al. Piru, *Poeții Văcărești*, p. 106.

reprezentații teatrale în limba română se cheamă *Saturn*, și rostirea sa are loc într-un cadru de mitologie clasică. În *Glasul lui Mihai Viteazu*, scrisă se pare cu prilejul înființării miliției naționale, în 1830, voievodul evocat este „fiul lui Romu" și nepotul „lui Marț". Cîrlova, protejat de Phoebus Apollo, e fiul lui Elios-Soarele (*Cununa lui Cîrlova*).

*

Budai-Deleanu este cel mai important scriitor al Școlii ardelene și primul mare poet al literaturii române. Creația sa se detașează în mod distinct, prin valoare, de restul creațiilor românești din epocă și e neîndoios că, dacă ar fi fost tipărită cînd a fost scrisă, ea ar fi avut o înrîurire de mare eficiență asupra ansamblului mișcării literare românești. Scriitorul a lăsat lucrări istorice și filologice de erudiție, unele în limba latină, integrîndu-se prin asta curentului de renaștere umanistă a Școlii ardelene, și a scris epopeea *Țiganiada* — capodopera sa, prima și cea mai bună epopee a literaturii noastre, ca și poemul neterminat *Trei viteji*. Formația sa ca scriitor, așa cum cele două scrieri beletristice ale sale o atestă sau lasă să se deducă, e esențial clasică. Poetul cunoaște literatura veche greacă și latină, literatura Renașterii — italiene mai cu seamă —, literatura contemporană — neoclasică și iluministă — din Franța, Italia, Germania, la care se adaugă formația sa filologică, istorică, filozofică — în spiritul filozofiei luminilor —, toate altoite pe un fond popular optimist și robust. Cultura sa, largă și temeinică, însușită pe îndelete prin studii metodice, prin lectura de obicei directă, în original, a operelor literare străine (cunoștea limbile latină, germană, franceză, italiană ș. a.), își va imprima efigia asupra operei sale.

În *Prolog* la *Țiganiada*, poetul exprimă cîteva idei care mărturisesc intenția sa de a scrie o operă clasică. Mai întîi referirea la Homer și Vergiliu, ca la niște mari autorități, modele desăvîrșite, care cu geniul lor au făcut nemuritori niște eroi cu nimic mai presus decît alții aparținînd altor popoare, puțin cunoscuți sau uitați pentru că n-au avut norocul să fie cîntați de niște artiști așa de mari. Poetul s-ar fi încercat și el să cînte eroii națiunii sale, dar nu îndrăznește, întrucît știe că „un feliu de poesie de aceste, ce se cheamă epicească, poftește un poet deplin și o limbă lucrată, nesocotință dar ar fi să cînt fapte eroicești, mai vîrtos cînd nice eu mă încredințăz în putere, iar neajungerea limbii cu totul mă desmîntă". A compus totuși această scriere comică, pe care o numește „*jucăreauă*", pentru a introduce „un gust nou de poezie românească" și pentru a stimula pe tineri să încerce a crea ei ceea ce dînsul nu cutează. E aci, cum s-a mai observat [6], o depreciere a epopeii comice, în spiritul doctrinei clasice. Boileau, în *Arta poetică*, considera tragedia și epopeea eroică în fruntea marilor specii, se ocupa pe larg de ele, în timp ce comedia era tratată la sfîrșit și mult mai pe scurt, iar burlescul era iremediabil repudiat. În *Epistolie închinătoare către Mitru Perea, vestit cîntăreț*, autorul pare a se scuza, ca și mai sus de altfel, că a scris o atare *jucăreauă*, arătînd că „însuși Omer cel vestit, moșul tuturor poeților", autorul „a ceii înalte neasemănate poesii ce s-află în *Iliada* și

[6] D. Popovici, *Doctrina literară a Țiganiadei lui Budai-Deleanu*, în *Studii literare*, IV, 1948, p. 101 și urm.

Odiseia", a lăsat *Bătălia șoarecilor cu broaștele*, iar mai tîrziu Tassoni, apoi Abatele Casti au scris de asemenea lungi poeme comice. De va vedea că lucrarea sa trezește interes, va mai scrie și altele, „însă nu de șagă, ci serioase și adevărat eroice".

În tehnica de ansamblu a lucrării, scriitorul a respectat normele clasice ale epopeii: 12 cînturi, intervenția elementelor miraculoase în desfășurarea acțiunii. Unele influențe ale celor două epopei antice în aspecte de amănunt: *Brîndușa*, mama lui Parpanghel, seamănă izbitor cu Thetis, mama lui Ahile; vizitarea de către Parpanghel, în vis, a iadului și a raiului evocă episoade asemănătoare din *Eneida* (ca și din *Divina Comedie* și literatura apocrifă populară). Alte elemente, ținînd de cultura autorului, vin să dea colorit clasic unor compartimente ale epopeii. Invocarea muzei, ca la Homer, se repetă des, uneori și a lui Apolo, patronul muzelor. Petrecerea tinerilor momiți de Satana în palatul fermecat amintește orgiile romane din epoca decadenței. Parpanghel, ajuns și el aci și solicitat să cînte (era meșter cîntăreț și cînta de obicei pe la „ospețe și pe la mese", cînd „arma celui Marte", cînd „pe fiul Vinerii frumoase"), se execută cu un cîntec de preamărire a iubirii și a lui Amor, după care, în altul, omagiază vinul, beția și pe Dionisos (în genul bahicelor lui Anacreon), iar refrenul

„Să închinăm, să băm, cu paharu plin;
Să trăiască toți cei care beu vin..."

este repetat de mai multe ori de către întreaga asistență în timp ce orgia continuă. Parpanghel mai cîntă și povestea lui Arghir (de origine populară), pentru care invocă, elenizînd din nou cadrul, muza, aceea care cîntă lui Amor suferințele dragostei. La nunta lui Parpanghel, Neanes cîntă un epitalam „pe gustul lui Nason", adică a lui Ovidiu, compus de poetul Mitrofan, iar cimpoierul Viorel „o cîntare scornită de el", de fapt tot un epitalam, în care obișnuitul vînător întîlnit de fată în pădure e, de astă dată, Amor. În notă se dau lămuriri despre Ovidiu ca și despre epitalam, cîntec întîlnit la greci și romani, ca și la țăranii noștri. Ne întrebăm dacă prin Mitrofan, „poetul cel de frunte / și vestit de pe vremile acele, / care la cununii și la nunte / făcea stihuri și bune și rele" autorul nu are în vedere pe Metastasio, „divinul" poet al Vienei din, epoca studiilor sale acolo, din care Budai-Deleanu începuse să traducă și care, în tinerețe, se specializase într-adevăr în epitalamuri. În cîntul X, combătînd, în numele aceleiași concepții epicuriene, abstinența de la hrană și, în spirit enciclopedist, absurditatea vieții monahale, afirmă că civilizația și cultura au înflorit nu în peșteri și pustiuri, ci în „cetăți polite, în prisos de toate", citînd spre exemplificare orașele antice Bactra, Babilon, Memfis, iar dintre creatori, semnificativ, doar pe Homer, Platon și Aristotel:

„Omir Illiada minunată,
N-o află prin codri, nice în munte,
Ci vesel fiindu-și cîteodată
Cîntînd la ospețe și la nunte;
Iar de vin cînd bea cîte un păhar
Să împlea îndată de a muzelor dar.

Dumnezeiscul Platon şi el
Bea, mînca cum se cade, domneşte;
Nici iscusitul Aristotel
Trăia fără vin, carne şi peşte.
Pentr'acea de a lor cărţi învăţate
Şi acum ne mirăm; şi cu dreptate!"

Încinzîndu-se discuţia despre organizarea statului, ţiganii vorbesc cu toţii, într-un vacarm îngrozitor, iar autorul, comentînd momentul, conclude că, într-o atare împrejurare,

„Cel mai obraznic şi mai mişel
Acolo mai înţălept să ţine
Decît Socrat, Platon şi Aristotel".

În concepţia poetului, cei trei gînditori greci reprezintă stîlpii înţelepciunii universale. În continuare, Baroreu combate democraţia republicană referindu-se la exemplul lui *Aristide* cel drept, pe care atenienii l-au expulzat din cetate. Iar după discursul celor trei vorbitori, ţiganii aleseră o comisie care să fixeze forma de guvernămînt demo-aristo-monarhicească, în sensul propus de Janalău, comisie formată din „cărturari" docţi în politică, buni cunoscători îndeosebi ai lui „*Platon cel mare*". În sfîrşit, cînd Ţepeş decide să părăsească ţara, înştiinţat că stăpînul ceresc a hotărît să mai ţină încă multă vreme poporul român în robie şi, ca atare, lupta eroică a acestuia e zadarnică, iese din rîndul oştenilor Romăndor, „*ca Mart la război, ca-ş-Amor în faţă*", exprimînd hotărîrea naţiunii de a lupta cu orice preţ pentru libertate.

Atare aspecte conferă *Ţiganiadei* parţial un caracter clasic. Parţial numai, pentru că, în ansamblu, opera e complexă, iar în substanţa ei precumpănesc alte tendinţe, cu care doctrinarii clasicismului s-au războit. Episodul principal, legat de peripeţiile şi discuţiile ţiganilor, care de altfel dă şi titlul operei, are un caracter burlesc. Umorul e gras, de obicei popular, adesea fără perdea, frizînd cu ingenuitate trivialitatea. Limbajul personajelor e, de asemenea, foarte frust. Numai atare elemente sînt suficiente pentru a scandaliza un adept zelos al doctrinei clasice. E cunoscută înverşunarea cu care Boileau respingea în *Arta* sa *poetică* burlescul, ca şi limbajul nu numai trivial, ci doar echivoc: şi, în genere, limbajul popular [7]. Lui Molière nu i-a iertat scena din comedia *Les fourberies de Scapin*, în care unul din personaje e pus să se ascundă într-un sac şi e bătut apoi de servitorul său [8]. Acţiunea, uneori îndrăcit de peripeţioasă, contravenea de asemenea normelor clasice care recomandau epopeii „puţină materie" [9], pentru că „prea multă abundenţă

[7] Boileau, *Œuvres*, Paris, Garnier, 1952, p. 161:

„Quoi que vous écrivez, évitez la bassesse:
Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.
Au mépris du bon sens, le burlesque effronté
Trompa les yeux d'abord, plût par sa nouveauté:
On ne vit plus en vers que pointes triviales;
Le Parnasse parla le language des halles..."

[8] Idem, *Ibid.*, p. 181.
[9] Idem, *ibid.*, p. 189.

sărăceşte materia" [10]. Boileau era, principial, şi împotriva folosirii miraculosului creştin ca sursă de inspiraţie şi, în acest sens, el a formulat rezerve în privinţa poemului lui Milton, *Paradisul pierdut*, ca şi a epopeii lui Tasso, operă la acea dată consacrată deja şi intrată în circuitul capodoperelor lumii. Cît de enormă apare derogarea lui Budai-Deleanu de la atare oprelişti, prezentînd în *Ţiganiada*, voltairian, dar şi în sensul viziunii populare şi cu o pastă densă proprie umorului său, pe sfinţi şi pe draci înfruntîndu-se.

Acestor tendinţe, care traversează *Ţiganiada*, aparţinînd Renaşterii şi epocii barocului, ca şi spiritului popular, pe care clasicismul le-a repudiat, se adaugă altele, la fel de puternice, venind dintr-o direcţie literară care începea să-şi deschidă drum în Europa chiar în epoca lui Budai-Deleanu şi care subminau din temelie clasicismul : e vorba de romantism. Există în *Ţiganiada*, cum s-a mai observat [11], un început de localizare a acţiunii şi de individualizare a personajelor prin descripţia bogată a fizionomiilor, a gesturilor, prin limbaj. Are dreptate D. Popovici cînd afirmă că *Ţiganiada* realizează, înainte de romantism, culoarea locală[12]. În acelaşi sens vin să se adauge şi alte aspecte. În *Prolog*, am amintit, scriitorul afirmă că eroi străluciţi, demni să inspire mari artişti, se găsesc şi la alte neamuri, nu numai la greci şi romani. Urmărind, bunăoară, firul istoriei româneşti, aflăm o mulţime de bărbaţi străluciţi, uitaţi azi pentru că nu s-a găsit un poet care să-i cînte şi să-i imortalizeze. Dacă figura unui Ştefan sau a unui Mihai Viteazul ar fi inspirat un artist de talia lui Homer, ei ar fi fost, crede poetul, nu numai cunoscuţi şi apreciaţi în lumea întreagă, ci „înălţaţi preste toţi eroii". S-ar fi încercat el, dar nu se simte, ca poet, „în putere pentru a crea o epopee eroică". Începe cu o „jucăreauă" comică, gîndindu-se că asta îi va stimula, poate, pe alţii mai tineri să încerce ei „cele mai înalte şi mai ascunse desişuri ale Parnasului". E anticipat aci, cu cîteva zeci de ani, unul din obiectivele esenţiale ale programului *Daciei literare* : inspiraţia din istoria naţională. În cuprinsul epopeii e evocată totuşi, ceea ce autorul mărturiseşte, cu modestie, în *Prolog*, a nu îndrăzni : figura unui erou naţional (Ţepeş), lupta naţiunii române împotriva turcilor pentru apărarea libertăţii. Eroismul epopeilor şi romanelor clasice moderne e de obicei elegant, lejer, romanesc, galant în epoca rococoului. Acest romanesc a trecut treptat din literatură în viaţă. A rămas celebru modul în care mareşalul Bassompierre se adresa în război lui Ludovic al XIV-lea, cerînd să dea ordinul de bătaie : „Sire, les invités sont rassemblés, les violons sont à leur place, les beaux masques attendent à la porte qu'il plaise à votre majesté de commencer le ballet" [13]. Eroismul lui Ţepeş şi al oştenilor lui are un patos naţional însufleţit tot timpul de ideea libertăţii resimţită ca o nevoie vitală în faţa căreia nu-i altă alternativă decît robia. De aceea lupta lor e o luptă de viaţă şi moarte. În faţa sultanului sau a

[10] Idem, *ibid.*, p. 178.
[11] D. Popovici, *op. cit.*, p. 90, 113, 118.
[12] *Idem, ibid.*
[13] Apud Gonzague de Reynold, *Le XVII-e siècle — le Classique et le Baroque*, Montréal [1944], p. 201.

solilor lui ei răspund cu dîrzenie şi demnitate şi declară cu mîndrie că sînt români (Argineanu). E anticipat aci patriotismul retoric al eroilor baladelor lui Bolintineanu. Iar sfîrşitul epopeii, cînd oştenii lui Ţepeş, împotriva voinţei emisarului ceresc, se leagă într-un glas să lupte, murind de va fi nevoie pînă la unul pentru apărarea pămîntului românesc şi a libertăţii, este de un tragism înălţător care atinge sublimul. Întreaga atmosferă eroică, străbătută de patos naţional, stimulator la lupta pentru libertate, prefigurează romantica patriotică pre- şi postpaşoptistă. Există în *Ţiganiada*, ca la paşoptişti şi la Eminescu, pînă şi sentimentul indignării poetului faţă de indiferenţa contemporanilor pentru marele ideal de libertate naţională, ca şi contrastul, patetic subliniat, între tineretul trăind în lux şi trîndăvie, din epoca sa, şi tineretul din vremea voievozilor, luptînd eroic pentru apărarea ţării :

„Alta era junia română
Pe vremea lui Vlad Vodă, ce frînsă
Tabăra lui Mahomed păgînă
Cu vîrtute şi în bătaie adînsă !
Dar au păşit acea voinicie,
Şi tu gemi supusă Muntenie !"

Pornind din clasicism, trecînd prin Renaştere şi prefigurînd romantismul, *Ţiganiada* este o sinteză originală a unei epoci de răspîntie în cultura română.

ASPECTS DU CLASSICISME ROUMAIN

C. CONACHI, B. P. MOMULEANU, IANCU VĂCĂRESCU, I BUDAI-DELEANU

Résumé

La littérature roumaine pré-moderne est dominée par le classicisme, qui constitue également une composante importante de la création littéraire des époques ultérieures. La présente étude se rapporte à 4 poètes roumains, parmi les plus représentatifs de l'époque, à savoir C. Conachi, B. P. Momuleanu, I. Văcărescu et I. Budai-Deleanu et se propose de préciser l'affirmation du classicisme dans la littérature de l'époque pré-moderne roumaine.

АСПЕКТЫ РУМЫНСКОГО КЛАССИЦИЗМА

К. КОНАКИ, Б. П. МОМУЛЯНУ, ЯНКУ ВЭКЭРЕСКУ, И. БУДАЙ-ДЕЛЯНУ

Резюме

В румынской доновейшей литературе господствует классицизм, который проявляется как важная составная часть литературного творчества последующих эпох. В настоящей работе разбирается творчество четырех румынских наиболее представительных поэтов эпохи : К. Конаки, Б. П. Момуляну, Янку Вэкэреску и И. Будая-Деляну с целью уточнения классицизма в литературе румынской доновейшей эпохи.

50 DE ANI DE LA MOARTEA LUI DELAVRANCEA
UT PICTURA POESIS

AL. SĂNDULESCU

În ceea ce-l privește pe Delavrancea, lucrurile esențiale pare că s-au spus și a relua discuția înseamnă să reactualizăm în bună măsură observații ce s-au făcut de la Iorga pînă la Călinescu și Vianu. E greu, dacă nu imposibil, de creat o imagine critică *absolut nouă* asupra scriitorului care a fost caracterizat, într-un consens unanim, liric de natură sentimentală și romantică, ambiționînd realismul și naturalismul, naturist și exotic, patetic și pletoric, pasionat de folclor și de istorie, creator al unui stil „artist" impetuos, înaripat de metafore și căzut prea curînd în manierism. E dificil, pentru că ar fi o iluzie să credem că în artă și deci și în critică se nasc idei noi și originale într-un fel de șuvoi neîntrerupt. Sfiala sau mai degrabă orgoliul ne împiedică să recunoaștem cîtă considerabilă substanță absorbim din matricea trecutului și că deseori „noul", chiar pentru critici remarcabili nu reprezintă decît un strat adăugat altora deja existente, o nouă perspectivă a unui vechi adevăr, care n-o înlătură pe cea anterioară și de care, dacă nu se leagă printr-o anume înrudire de spirit, nu poate fi pe de-a-ntregul străină decît cu condiția opoziției totale în formularea judecății estetice. Ar trebui totuși să fim de acord că și ideile critice au istorie (mai cu seamă în istoria literară !), că după ce s-au exprimat primele adevăruri substanțiale despre o operă noutatea nu mai cunoaște o stare pură și că ivirea ei pe lume presupune o „mater", o „idee mumă" după expresia goetheeană, care se găsește uneori foarte departe în timp. Astfel, despre Delavrancea și-au spus cuvîntul cu autoritate recunoscută N. Iorga, Mihail Dragomirescu, Ovid Densusianu, Tudor Vianu, G. Călinescu, Șerban Cioculescu, spre a-i numi pe cei mai importanți dintre comentatorii de pînă acum vreo două decenii. Cu diferențe neglijabile, nici unuia nu-i scapă trăsăturile specifice artei scriitorului, acestea devenind la un moment dat bun comun în dezvoltarea expozeului critic. Ideile de „romantism", de „pitoresc", de „folclor", de „lirism" circulă. Nu mai e cazul să spun că fiecare descoperă alte accente, alt „profil", dacă vreți alte structuri. Noutatea e a unghiului de vedere, a modului personal subiectiv de reevaluare a unor date obiective, proces care nu ignoră cîștigurile precedente, ci vrînd, nevrînd și le însumează, aprofundîndu-le semnificațiile ce virtual ascund

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 2, P. 219–226, BUCUREȘTI, 1968

alte şi alte perspective. Raportată la scriitori de valoare mijlocie, comentaţi uneori pînă la epuizarea resurselor de interpretare, în cazul lor limitate, noutatea e relativă şi nu începe niciodată „ab ovo".

Am făcut acest ocol tocmai pentru că opera lui Delavrancea, care nu mai formează astăzi decît obiectul lecturii studioase, pare afundată în vreme şi istovită de cercetare. Subscriind o asemenea opinie ce-mi place să cred că se referă la neconcordanţa formulei estetice cu spiritul nostru modern, şi nu la valoarea ei intrinsecă, voi propune cititorului o reexaminare a nuvelisticii lui Delavrancea, dintr-un singur unghi, ca pe o vizită muzeistică. Ideea nu e aşa de străină de autorul nostru, care ar fi putut spune împreună cu Théophile Gautier : „Je suis un homme pour lequel le monde extérieur existe", care a făcut pictură şi la propriu şi la figurat şi care s-a relevat ca unul dintre cei mai înzestraţi cronicari plastici ai epocii sale. Ca un romantic ce era (cu toate eforturile de voinţă de a-şi lepăda propria umbră), Delavrancea şi-a simţit un destin comun cu al pictorilor. Nu numai că n-a încetat niciodată să deseneze, dar l-a remarcat cu o intuiţie demnă de toată lauda pe Ion Andreescu şi a fost unul dintre prietenii apropiaţi ai lui N. Grigorescu. Împrejurarea se bizuia neîndoios pe afinităţi comune, pe ceea ce spune lapidar un alter-ego al autorului însuşi : „Vorba la mine era icoană : o vedeam cu ochii" (*Trubadurul*).

Informat în istoria artelor plastice, admirator fără margini al lui Delacroix şi J. Fr. Millet, Delavrancea e un pictor de scene istorice şi idilice, un peisagist, ca puţini alţii pînă la Hogaş şi Sadoveanu. E un pictor-ţăran, ca anonimii zugravi de vechi biserici, care puneau în frescele lor sufletul şi cultura folclorică milenară. Universul său obişnuit cuprinde pe acela al naturii şi al omului român, văzut în existenţa, în mediul său ambiant, în ocupaţiile, datinile, năzuinţele şi eresurile sale. Desigur, pictorul-ţăran Delavrancea a trecut prin şcoli, ceea ce îi micşorează naivitatea sublimă a maeştrilor iconari, introducînd în compoziţiile lui un ce artificios, dar totodată şi un rafinament, o tehnică dacă nu superioară, atunci mai complicată, care atestă că i-a cunoscut pe veneţieni, pe flamanzi, pe romantici şi pe impresionişti.

Păstrîndu-şi fondul specific ancestral în expresie (de observat mai ales comparaţiile), pictorul debutează cu un dificil peisaj de iarnă, în care ştie să diferenţieze cu fineţe griul pierdut al tulpinilor de albul orbitor al viscolului şi al pădurii îmbrăcate în promoroacă : „A dat Dumnezeu zăpadă nemiluită ; şi cade, şi cade, puzderie măruntă şi deasă, ca făina de cernut, vînturată de un crîvăţ care te orbeşte. Muşcelele dorm sub zăpadă de trei palme. Pădurile, în depărtare, cu tulpini fumurii, par cercelate cu flori de zarzăr şi de corcoduşi". Delavrancea posedă ca impresioniştii simţul nuanţei, al tonurilor vagi, estompate. Primăvara văzută de el e suavă, aproape imperceptibilă, învăluită într-un verde subţire, cu un văl delicat şi transparent : „Muşcelele, acoperite d-o pojghiţă verzuie, abureau un fum ce se-nălţa alene, clătinat de adiere". În peisajul de vară, culoarea se intensifică, dobîndind corporalitate şi comunicînd o frumuseţe robustă, împlinită şi ademenitoare. Poiana se desfăşoară ca o lume organică, pe care o vedem cum creşte, cum absoarbe lumină şi răspîndeşte parfum. Cromatica foarte vie ne dă senzaţia unui vitalism ce sugerează carnaţia vegetală din tablourile lui Luchian. „Fînul

de leandră, de mărgărită, de trifoi, cu vlăstare învoalte, de măzăriche vîrtojită, să mişca în valuri uşoare ca o pînză îmbrebenată cu flori. Scînteioarele se ridicau cu vîrful roşu. Drăgaica stufoasă răspîndea, pripită de soare, un miros ca floarea de tei. Lumănărelele, drepte şi băţoase, întreceau fînul şi stau de straje, din pas în pas, cu flori galbene şi bătute p-acelaşi picior".

Naturistul Delavrancea e în acelaşi timp un discipol credincios al maeştrilor flamanzi celebrînd opulenţa, bogăţia luxuriantă a sevelor şi roadelor, şi anunţînd astfel o întreagă direcţie în poezia românească de mai tîrziu. Livada şi cîmpul se dăruiesc generoase omului ca într-un timp fabulos, copleşindu-l prin abundenţă pînă la saţietate : „Ogrăzile de pruni şi mere se îndoiau sub greutatea pometului. Vrejurile de dovleci se încolăciseră unu peste altu, acoperind gardurile cu foi ţepoase şi mai late ca foile de lipan. Era un an cît cinci. Săturase orice rîvnă. Că din vreme veche nu se pomenise atîta prisos de bucate. Ai fi zis că fitece bob se însutise".

Pe acest fond se profilează gospodăria ţărănească patriarhală, pe care poetul o evocă nu o dată cu sentimentul semănătorist al dezrădăcinării, cu regretul romantic eminescian al orînduielilor de odinioară surpate de înaintarea nemiloasă, dar firească, a vremii. Coloristul, aşa de familiarizat, prin biografie, cu universul rural, vede o casă „albă ca laptele, cu ferestrele încondeiate cu roşu şi albastru... cu prispa din faţă lipită cu lut galben". El e atent la detaliu („pe creasta casei, de-o parte şi de alta, scîrţîie la fitece bătaie de vînt, două limbi de tinichea, aşezate pe două goange cît gîgîlicea"), dar şi la ansamblu, care exprimă, ca şi natura, aceeaşi voinţă stenică de a exista : „Curtea îngrădită cu nuiele de alun ; hambar de fag, obor de vite şi grajd pus la pămînt pe patru tălpoaie groase". Pătrunzînd în interior, descoperim încă două elemente tipic româneşti : scoarţele înflorate „în fel de fel de migăliturі" şi, între mănunchiuri de busuioc şi de salcie uscată, ca un mic sanctuar, spre răsărit, colţul icoanelor. Delavrancea are acum una din puţinele ocazii de a imita arta primitiv-naivă, simplitatea stîngace a vechilor meşteri, inspirîndu-se din mediul animalier şi fantasticul biblic : „Toţi sfinţii se asemănau ca două picături de apă. Toţi au ochii din trei linii, nasul dintr-una şi gura din două. Cît despre Sf. Gheorghe, călare p-un cal cu gîtul de cocostîrc, tot omoară şi nu mai omoară un balaur de pe tărîmul celălalt". Imitaţia e în subtext ironică, pentru că autorul cultivă un alt gen, pe măsura temperamentului său romantic, ce preferă cu o plăcere senzuală pitorescul strălucitor, materialitatea imaginii plastice. Portul românesc îşi potenţează frumuseţea numai fiind îmbrăcat de trupul tînăr al Sultănicăi, ce pare la prima vedere desprinsă din galeria portretelor grigoresciene : „Şi ce vîlnic, şi ce năfrămă, şi ce cămaşe de borangic, galbenă ca spicul, şi subţire ca pînza paianjănului, încît i se simte tot sînul, pietros ca poama pîrguită, cum se bate, cînd abia răsuflă de osteneală". Dar Delavrancea amestecă pe paletă o pastă mai densă decît Grigorescu, aşternută mai agitat şi, într-un fel, mai bărbăteşte, la modul rubensian. Prin mişcare şi colorit, prin atmosfera de bună dispoziţie generală, prin surprinderea acelui vîrtej de simţuri aprinse, prin vitalismul debordant, aproape demonic, hora pictată cu atîta vervă de scriitorul român aminteşte parcă de celebra *La Kermesse* : „În faţa Hanului

Roşu se încinsese o horă straşnică, de săreau scîntei de sub călcîie. În vîrtejul jocului, salbele de galbeni împărăteşti şi icosari turceşti zornăiau la gîtul celor avute. Vîlnicele cu fluturi sclipitori, zburau cînd la dreapta, cînd la stînga. Suratele împodobite cu flori domneşti rîdeau izbind pămîntul după hihăitul flăcăilor pletoşi, rumeni de zăduf şi de sînurile durdulii. Se mlădiau rotund trupurile, dîrdîind pe picioarele lor sprintene, parcă naiba gîdila astă tinerime plină de foc şi-o arunca în sus ca pe-o minge".

Hora nu poate fi despărţită de lăutari, grup tradiţional ce venea aici cu pitorescul cîntecelor lui Anton Pann şi poza teatrală din comediile lui Alecsandri, ca să anunţe parcă poezia de inflexiuni mai grave a lui Goga şi Sadoveanu : „Trei ţigani — două cobze şi-o lăută — trăgeau „mărunţica craiului", înşirînd din cînd în cînd chiote întocmite din senin. Lăutarul se prăpădea cu firea trîntind capul şi p-un umăr şi pe celălalt, mai ales cînd zărea ulcica, plină pînă-n buze cu vin roşu, subţire şi înspumat".

Pictor al specificului nostru naţional, mai ales pe latura etnografică, Delavrancea e un evocator liric al familiei ţărăneşti patriarhale care-şi desfăşoară existenţa potrivit unui tipic îndătinat. O suită de tablouri va înfăţişa grînărimea natală : bărbaţii, întorcîndu-se de la mori şi porturi, cu căruţe coviltirite şi cai voinici ninchezînd în hamuri; femeile, torcînd, nălbind pînză şi pregătind pîinea în cuptoare de lut apucate din străbuni. Urmează şezătorile, clăcile, unde se spun zicale şi ghicitori („Bulgăraş de aur joacă pe piele de taur" ; „Nuia vîjîia, ocolii ţara cu ea"), şi în fine momentul odihnei, cu masa aşternută în mijlocul viei : „...lingurile de lemn şi ştergarele vărgate la căpătîie sînt rînduite cu îngrijire şi înconjurate cu foi de pelin ca să le dea un miros sănătos şi răcoritor". Viziunea rurală este aşa de organică operei lui Delavrancea, încît şi împăraţii şi împărătesele din basmele scriitorului sînt nişte ţărani travestiţi, ceea ce pune o notă de artificiozitate.

Din această galerie nu pot lipsi portretele prin excelenţă idilice ale bunicului şi bunicii, care aveau să-l premeargă pe Şt. O. Iosif, nici scenele de un realism dur proiectat însă din perspectiva fantasticului popular ca în basmul-nuvelă *Norocul dracului*, nici tablourile istorice, ca acelea din *Şuier* şi *Răsmiriţa*, toate vestindu-l pe Gala Galaction din *Moara lui Călifar* şi *La vulturi*. Atunci cînd autorul se apleacă asupra unei realităţi sociale stringente sau încearcă introspecţia psihologică, tonurile devin mai sobre, dispare excesul de culoare, de alb şi de floral. Familia de ţărani din *Norocul dracului* e zugrăvită cu brunurile şi tristeţea lui Courbet, pe care de asemeni îl admira Delavrancea. Dar numai fragmentar, căci impulsiunea romantică mută dimensiunile pe tărîmul supranaturalului, unde scriitorul vede gigantic şi fabulos; „N-apucă bine să sfîrşească cuvîntul, şi zări de la răsărit turme albe şi de la apus turme negre ce izvorau din lumină şi din neguri ca nişte ape creţe şi nemărginite. De behăitul lor se deşteptase lumea. Turmele cuprinseră casa, învăluiră curtea, încinseră satul şi nu le mai încăpea locul".

Dintr-o ţesătură de asemeni fabuloasă şi baladescă totodată se desprinde şi chipul sever al lui Şuier, anticipîndu-i parcă pe haiducii lui Panait Istrati : „Aşa stă în limpezimea cîmpiilor, coliba haiducului cu poturi ceadirii, cu şerparul verde, smead la faţă, cu mustaţa rară şi cu

ochii ca solzul de crap". Desenul e acum o stampă de epocă, iar textul degajă semnificaţii simbolice. Kira (nume dintr-o baladă folclorică ce va reveni la Istrati) îşi meneşte copilul, împletind urarea binecuvîntătoare a *Pluguşorului* cu vraja descîntecului: „Dar-ar Domnul, d-o fi băiat, cîmpul lui să dea nouă spice dintr-un bob, plugul lui să taie pînă la izvoare, boii lui să lase d-o şchioapă copita în pămînt; să aibă umbra tihnită şi casa la văzul lumii; şi potera şi ciocoii să se ducă cum se duc stolurile de lăcuste, mînate de vînturi în pustie locuri".

Cît de aplicat este Delavrancea în evocarea trecutului o demonstrează şi această scenă de mase, reprezentîndu-i pe ţărani în momentul bejeniei: „Dar înainte de vreme, secerătorii mînau năvală spre bordeiele lor, iuţind boii cu coada ascuţită a furcilor. Bătrîni, însurăţei cu nevestele care îşi tîrau copiii de mînă, luptîndu-se cu cei din braţe, flăcăi care pocnesc din bice, gonind înaintea lor vitele speriate, ţin răzoarele şi se îndeasă la drumul mare, care duce la vatra satului". Tabloul, atît de specific românesc prin gruparea, gestica şi costumaţia eroilor, îşi potenţează semnificaţiile prin încadrarea lui într-un peisaj la fel de specific. Rar a mai pictat scriitorul panouri de asemenea dimensiuni, în care atmosfera de panică şi halucinaţie să cuprindă parcă spaţiul nemărginit: „Uruitura şi gălăgia speriau păsările crîngurilor. Stolurile de grauri zburau ameţite, ciripind ca de spaima şoimilor. Lăstunii s-afundau glonţ în nemărginirea zării. Mugetul s-amesteca în ninchezarea cailor. Cumpenile liniştite ale fîntînelor de pe vîlceaua satului îşi arătau vîrfurile în şir, atingînd cerul în depărtare".

A intenţionat sau nu, scriitorul a înregistrat mai toate evenimentele tradiţionale şi semnificative ale satului. El nu-şi dezminte nicicînd virtuţile plastice, păstrînd în maniera de a picta lucruri de-ale noastre amintirea unor maeştri pe care-i admirase îndelung în muzeele occidentale. „Vasilca" e o natură moartă pe care o văzuse acolo, poate la vechii olandezi: „...împodobiseră din preziuă un cap de porc cu tibet conabiu şi albastru, cu busuioc şi cu cercei roşii în amîndouă urechile, şi mi-i vîrîse în dinţii rînjiţi un trandafir umplut cu tocătură rumenă". Ignatul cu înjunghierea porcilor pare o copie adaptată la tradiţia românească după tablourile de iarnă ale lui Brueghel: „La Ignat, cînd zăpada cădea de două palme, porcii înjunghiaţi asmuţeau cîinii, guiţînd de se cutremura pămîntul. Fumul focurilor în care îi părpăleau pînă la şorici acoperea cerul mahalalei cu o ceaţă deasă şi fără căpătîi". Pe fondul acesta evoluează cortegiul de datini al sărbătorilor de Crăciun şi de Anul Nou, care solicită, în afara colorismului, o calitate fundamentală a lui Delavrancea, şi anume darul său de povestitor autobiografic. Ne întîmpină aici o duioşie ce se pierde repede în sentimentalism, dar şi o încercare de schiţă a psihologiei infantile, aşa cum va izbuti-o remarcabil în *Dl. Vucea*. Pentru copilul de 8 ani, plecarea cu Moş Ajunul echivalează cu o veritabilă expediţie în necunoscut. Relatarea e făcută cu vervă, în stilul sacadat caracteristic scriitorului şi cu un umor ce înviorează lirismul: „Parcă mă văz în acel an în care n-am avut noroc. M-am culcat devreme ca să mă scol la miezul nopţii. Am închis ochii, dar n-am adormit. Ce emoţiune! Aveam cizme noi. Nu le pusesem pînă atunci. Traista în cui, bătul dupe uşe, căciula la căpătîi. Şi căciula era nouă. Îmi tîcîia inima, aşteptînd pe Bănică cu tovarăşii. Am răbdat cît am

răbdat în plapămă, dar n-am mai putut. Mulți poate nu veți fi știind ce va să zică Moș Ajun la 8 ani, ba încă cu cizme noi...

— Mă îmbrac, mamă... vine Bănică !

El era șeful. Voinic, îndrăzneț și de 14 ani. Eu, cel mai mic din ceata de șeapte inși.

Mama, somnoroasă, îmi răspunse necăjită :

— Dormi aci, mai e pîn' la miezul nopții.

— Mamă, vine Bănică !

În sfîrșit, să mă îmbrace. Aprinse lumînarea. Pe geamuri frunze albe și groase. Afară, ger. Trăsei repede pantalonii. Intrai într-un spențer de lînă albastră, apoi într-o scurteică blănită cu oaie. Mă încinse cu o basma roșie. Cizmele ! Cizmele nu intrau : Cu picioarele în sus, și trage, și trage, și luptă, pînă cînd mama rămase c-o ureche în mînă. Plîngi eu, rîzi mama".

Evocarea datinilor la Delavrancea nu atinge adîncimea artistică și soliditatea clasică a *Amintirilor* lui Creangă. Scriitorul muntean, sentimental din fire, se simte mai atras de pitoresc, de aspectul exterior, pictural și folcloric. Din acest punct de vedere, cu totul revelatoare sînt jocurile de copii, în care transcripția textului popular se întretaie cu o poezie naiv-ingenuă, de o prospețime pe care generațiile n-au reușit s-o istovească :

„— Cine vrea d-a puia-gaia să-i adune cu tigaia ?
— Cine d-a v-ați-ascunselea ?
— Cine d-a fețele ?
— Cine d-a ineluș-învîrtecuș p-al cui deșt te-ai pus ?
— Cine de-a hai la groapa cu furnici care pișcă mari și mici ?
— Cum dai ulciorul ?
— Cum îl vezi,
Cu ochii verzi,
Ș-o lingură de păsat
Să nu zacă de vărsat".

Păstrător de tradiții și datini, țăranul lui Delavrancea trăind într-un ev de patriarhalitate, crede în eresuri, în diavoli, în strigoi și iele, în „zburător", în practici magice și în ritualuri anunțînd, într-un fel pe Sadoveanu și Voiculescu și aducînd o anume contribuție la dezvoltarea prozei noastre fantastice. Scriitorul știe să extragă poezia și semnificația umană a unor asemenea motive (ca, de exemplu, al zburătorului, care constituie însuși subiectul nuvelei *Sultănica*, sau al vrăjitoriei diavolești, în basmul-nuvelă *Norocul dracului*). El încearcă sondaje în inconștient, fiind atras de stările halucinante, onirice (Vd. *Trubadurul*), care se cufundă la meridianul nostru în astrologie și mit. Iat-o pe fata înșelată în dragoste căutînd ajutorul cosmosului ocult și al divinității milenare : „Într-o noapte de marți, zărind un cearcăn în jurul lunii, s-a strecurat ca o nălucă pînă la biserică. Apoi s-a întors sub streașina casei. Și ș-a presărat în creștet pămînt din trei morminte. A adăstat toată noaptea, dar ielele n-au venit. În altă zi, a înșirat toate rugăciunile de la moși, strămoși, pînă a căzut jos de ameteală".

Reacțiile psihice ale acestor oameni ai țarinei se proiectează de obicei în viziuni fantastice, de esență folclorică, pe care pictorul nu se

sfieşte să le transcrie la modul terifiant goyesc : „D-odată, lumina ochilor scapără. Gura sobei se lărgeşte, buzele-i de pămînt se roşesc, rînjesc, se întind ca un gîtlej de balaur ; flacările sînt limbi de foc ce se răsucesc şi se desfac ; duduitul dinlăuntru se porneşte ca un potop de jale". Altădată el reţine poezia pămîntului purificator şi originar, a fantasticului biblic, şi a idealei vieţi paradisiace. Stilul mimează tonul pios al povestitorului popular : „Şi cine poate la şapte ani, scoate oasele din sînul pămîntului pentru sfînta moliftă. După şapte ani, omul e curat, că e ţărînă. Şi ţărîna cu oasele binecuvîntate să vor întrupa în ziua d-apoi, mai curate ca lacrima, în faţa tronului de lumină veşnică".

Încheind aici vizita noastră muzeistică facem încă o dată constatarea unei situaţii aproape paradoxale pentru Delavrancea. Scriitorul acesta care din tinereţea cea mai fragedă militase pentru realism şi naturalism, jurînd pe numele lui Balzac, Flaubert şi Zola, a rămas în sufletul său de artist un romantic ce-şi dovedeşte prezenţa, într-un fel sau altul, pe mai tot întinsul operei. Ideile sale teoretice inspirate ca şi la alţi colegi de generaţie (ex. C. Mille), din „Le roman expérimental", n-au fost asimilate organic şi n-au generat o nuvelă sau un roman tipic naturalist. Eforturile de voinţă pozitiviste şi scientiste au fost de obicei abătute din drum, dacă nu convertite în opusul lor, de nestăvilita impulsiune romantică. Decalajul dintre intenţie şi realizare se lasă observat şi în privinţa temperamentului de pictor al scriitorului. Discursul său de recepţie la Academie *Din estetica poeziei populare* se bizuia pe idei împrumutate din cunoscuta lucrare a lui Lessing *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, în care se puneau limite precise între arte, stabilindu-se că „durata este domeniul poetului, după cum spaţiul este domeniul pictorului". Nu numai în cadrul analizei ce o consacră baladelor folclorice, Delavrancea încalcă aceste graniţe, dar în activitatea lui însăşi. De cîte ori pictorul nu se substituie poetului şi de cîte ori cei doi nu se confundă ? Tragem încheierea că în operele lui mai izbutite, cu o singură excepţie — *Hagi Tudose* —, autorul a fost condus de instinctul său romantic şi de excelenta lui aptitudine plastică. Acestea erau puternice înzestrări native care s-au lăsat foarte greu supuse unor teorii şi subsumate unor formule străine ca spirit şi ca substanţă. De aici hibriditatea acelor scrieri, unde stratului romantic originar i s-au făcut infuzii naturaliste rămase deseori neasimilate şi slăbind astfel organicitatea operei.

Revenind acum la vernisajul pe care l-am parcurs, cred că el probează cel puţin în parte calitatea lui Delavrancea de pictor al spaţiului nostru etnic, de evocator al sufletului şi culturii noastre folclorice. Vitalist în tablourile de natură şi de petreceri colective, receptiv la fabulosul şi fantasticul popular, exploatat în cîteva reuşite sondaje psihologice, idilic în înrămarea imaginilor de veche familie românească, mergînd uneori pînă la cromolitografie şi exponat etnografic, poet al amintirii şi al datinei folclorice, al trecutului de baladă şi al eresurilor nobile ca „zburătorul", în sfîrşit pictor al universului ţărănesc, văzut mai ales în manifestările lui exterioare, portretist de suavităţi şi colorist frenetic, Delavrancea ar fi putut înscrie pe multe pagini din opera lui adagiul horaţian : „Ut pictura poesis".

50 ANS DEPUIS LA MORT DE DELAVRANCEA
UT PICTURA POESIS

Résumé

L'auteur de l'article démontre que le talent descriptif de Delavrancea se manifeste surtout dans l'évocation de la nature et de l'univers rural roumain. Il croit pouvoir affirmer que certains contes et nouvelles composent une vraie galerie de tableaux, qu'il commente en se rapportant sans cesse à leurs vertus picturales et aux procédés techniques utilisés par l'écrivain. De ce fait, l'œuvre de Barbu Delavrancea est réévaluée dans un esprit où domine le caractère spécifique national, le mieux indiqué pour faire ressortir la qualité de peintre en prose du grand écrivain roumain.

50 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ ДЕЛАВРАНЧИ
UT PICTURA POESIS

Резюме

Автор статьи доказывает, что пластическое дарование Делавранчи проявляется в особенности в изображении природы и румынского деревенского мира. С его точки зрения, определенные рассказы и новеллы составляют настоящую галерею картин, критический комментарий которых автор пытается дать, постоянно ссылаясь на их художественную эффективность и использованную писателем технику. Таким образом, достоинства творчества подвергаются новой оценке со специфически национального угла зрения, в наибольшей мере способствующего выявлению достоинств Барбы Делавранчи как художника в прозе.

150 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI KARL MARX. MARXISMUL ȘI LITERATURA

MIHAI NOVICOV

La a 150-a aniversare a nașterii lui Karl Marx nu poate să nu impresioneze trăinicia de neclintit a sistemului filozofic bazat pe opera sa. De la apariția *Manifestului Partidului Comunist* au trecut 120 de ani. De cîte ori de atunci tot felul de „experți" n-au încercat să prorocească pieirea inevitabilă a marxismului, de cîte ori n-a fost declarat marxismul „depășit", incapabil să dea răspuns la noile probleme, de cîte ori nu s-a încercat a se califica fidelitatea față de principiile de bază ale marxismului drept „dogmatism", „închistare" ș. a. m. d.? Și, din toate aceste încercări, marxismul a ieșit întotdeauna întărit, întinerit, îmbogățit.

Trăinicia marxismului se datorește în primul rînd caracterului său științific. Izvorît din albia largă a mișcării de împotrivire față de tot ce este nedreptate socială, mișcare ale cărei origini se pierd în fierberea ideologică a frămîntatului secol al luminilor și care a căpătat un stimul atît de puternic în evenimentele marii revoluții franceze, marxismul s-a delimitat net față de alte mișcări surori prin atitudinea sa intransigent negativă față de romantismul politic de orice fel. Protestul sentimental și programele abstracte trebuiau să fie înlocuite cu o cercetare lucidă a cauzelor nedreptății sociale, în măsură să conducă la identificarea științifică a forțelor sociale capabile să înfăptuiască transformarea revoluționară a relațiilor de producție, precum și a căilor concrete de urmat în lupta pentru atingerea scopului propus. Numai astfel omul putea să devină în sfîrșit făuritor conștient al propriei sale istorii. Datorită marxismului, forța previziunii, această armă excepțională, care l-a ajutat pe om să rezolve atîtea probleme științifice și tehnice, jalonînd pas cu pas ascensiunea sa pe drumul civilizației, a putut fi folosită prima dată, și pentru rezolvarea problemelor sociale. Marxismul nu putea și nu poate fi zdruncinat pentru că e tot atît de adevărat ca și viața însăși.

Această cucerire științifică epocală a conferit marxismului și caracterul său revoluționar, conținutul său de clasă. Este cel de-al doilea pilon care asigură trăinicia marxismului. El a devenit ideologia clasei muncitoare nu în virtutea vreunei preferințe sentimentale, nu ca un rezultat al unui efort de ierarhizare a unor judecăți morale, ci pentru că analiza

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 2, P. 227–242, BUCUREȘTI, 1968

ştiinţifică a condus la concluzia că, datorită poziţiei sale în societate, clasa muncitoare e chemată să rezolve sarcinile istorice ale societăţii întregi. Împlinind propriile aspiraţii revoluţionare, clasa muncitoare asigură trecerea întregii societăţi într-o etapă superioară a existenţei sale. Astfel, politica însăşi a căpătat un conţinut nou, încărcîndu-se cu sensuri pe care înainte nu le avusese niciodată. Pentru că proletariatul *nu poate* să rezolve propriile sale probleme fără să ofere soluţii coincidente, din punct de vedere istoric, cu necesitatea inexorabilă resimţită de întreaga societate. Iată de ce politica comunistă, întemeiată pe cuceririle marxismului, este totodată şi politica cea mai umană.

În sfîrşit, în al treilea rînd, trăinicia marxismului se explică şi prin modul dialectic în care a sudat într-o unitate indisolubilă teoria revoluţionară şi practica revoluţionară. Adversarilor marxismului le place, între altele, să speculeze acel compartiment al teoriei marxiste în care se fundamentează caracterul inexorabil al necesităţii istorice, arătîndu-se că legile obiective ale dezvoltării sociale în cele din urmă îşi croiesc drumul independent de voinţa oamenilor. Se insinuează că, astfel, personalităţilor umane li s-ar atribui doar rolul eminamente, pasiv, de a fi martore ale propriei lor istorii. Dar cine judecă aşa înseamnă că n-a înţeles nimic din substanţa marxismului. Căci libertatea de a acţiona a omului constă mai ales în libertatea de a-şi alege ţinta şi drumul spre ţintă. E greu de conceput ca vreun om să se fi angajat într-o acţiune convins fiind de la început că ea este irealizabilă. Între doi călători rîvnind să ajungă cît mai repede într-un anume punct, mai liber va fi întotdeauna acela care cunoaşte mai bine drumul. Libertatea, după cunoscuta definiţie marxistă, e „necesitatea înţeleasă", iar necesitatea istorică nu se impune ca un *fatum*, ci prin acţiunea conştientă a oamenilor înşişi. Istoria o făuresc oamenii. Din care cauză, cunoaşterea legilor obiective de dezvoltare a societăţii, a modului în care necesitatea istorică se transformă în realitate, acţionează ca o uriaşă forţă de descătuşare a energiilor umane, întrucît le dă posibilitate oamenilor să devină conştienţi de sensul istoric al propriei lor activităţi. Teoria revoluţionară poate fi deci asemuită cu o busolă, care le dă posibilitate oamenilor să se orienteze în complexitatea, întotdeauna pînă la un punct imprevizibilă, a realităţilor concret-istorice, însă folosirea busolei e de neconceput fără practică, fără experienţă, fără acumularea unei cantităţi suficiente de date, care să permită analiza lor în lumina teoriei revoluţionare. Că este aşa, o confirmare recentă ne-au oferit-o lucrările Conferinţei naţionale din decembrie 1967 a Partidului Comunist Român. Temeinicia hotărîrilor partidului, pe care masele şi le însuşesc cu atîta încredere, se explică tocmai prin consecvenţa neabătută cu care comuniştii au îmbinat şi îmbină propoziţiile fundamentale ale teoriei revoluţionare cu lucida analiză ştiinţifică a materialului oferit de practică, ceea ce conduce inevitabil la îmbogăţirea şi a teoriei, şi a practicii revoluţionare.

Ştiut este că marxismul e în primul rînd o călăuză în acţiune. De aici derivă şi caracterul lui militant. Cunoscuta teză a lui Marx că pînă acum „filozofii n-au făcut decît *să interpreteze* lumea în diferite moduri; important este însă de *a o schimba*" [1] — numai în acest context poate

[1] K. Marx, *Teze despre Feuerbach*, în K. Marx şi F. Engels, *Opere*, ed. a 2-a, vol. 3, Bucureşti, Edit. politică, 1962, p. 577.

fi înțeleasă în întreaga ei semnificație. Filozofia modernă trebuie să fie necesară oamenilor prin aceea că, dîndu-le o perspectivă justă asupra propriei lor existențe, asupra sensului și a direcțiilor ei de dezvoltare, să le ajute astfel și la valorificarea cît mai deplină a forțelor lor creatoare. Astfel, în aprecierea sistemelor filozofice s-a introdus un criteriu nou — criteriul practicii. Poate fi considerată justă și utilă numai acea filozofie care le ajută oamenilor să rezolve mai adecvat problemele concrete ale vieții. Marxismul s-a impus biruitor și ca o asemenea filozofie. Rațiunea lui principală este de a ajuta societății să rezolve mai repede, mai eficient și pe cît se poate cu mai puține sacrificii o uriașă sarcină istorică, de care omenirea, la mijlocul secolului al XIX-lea, abia se apropiase, dar care azi se află în plin proces de împlinire : trecerea de la capitalism la comunism. Iată de ce combaterea tuturor sistemelor filozofice, a tuturor concepțiilor și părerilor care îngreuiază amintita sarcină, care îi împiedică pe oameni să devină cît mai conștienți de imperativele istoriei, este o componentă esențială a marxismului. Ca o călăuză în acțiune, marxismul nici nu se poate manifesta decît îndepărtînd din calea oamenilor toate concepțiile aberante, toate atitudinile ideologice derutante, într-un cuvînt tot ce nu concordă cu adevărul obiectiv al existenței și evoluției umane.

În linii mari, lupta aceasta a marxismului se duce pe două fronturi principale. În primul rînd împotriva idealismului și a metafizicii. Spunînd aceasta, de bună seamă nu avem în vedere totalitatea concluziilor ce s-au întemeiat sau se întemeiază pe concepții idealiste. Doar unul din izvoarele marxismului a fost, după cunoscuta apreciere a lui Lenin, filozofia clasică germană, care, în esența ei, a fost idealistă. Nu încape îndoială că pornindu-se de la niște reprezentări idealiste pot fi descoperite și adevăruri valabile. Nu împotriva lor militează marxiștii, ci împotriva spiritului idealist și metafizic, împotriva oricărei tendințe de a înlocui analiza realității materiale, ca a elementului prim, determinant al oricărei evoluții, prin postularea unor formule speculative, rupte de ansamblul legăturilor dintre fenomene. Idealismul prin chiar natura lui conduce la izolarea unor factori, la smulgerea arbitrară a unor fenomene din totalitatea relațiilor de cauzalitate și, în consecință, la răsturnarea datelor realului, la incomprehensibilitatea lor. Dialectica și materialismul sînt de nedespărțit. Înțelegerea justă a realității e posibilă numai cu condiția ca fiecare fenomen să fie cercetat dintr-o dată și dintr-un punct de vedere universal, și din punct de vedere particular. Poziția idealistă e incompatibilă cu o atare abordare, întrucît singularizează întotdeauna anumite postulate din lanțul cauzalității, absolutizîndu-le. Oricîte adevăruri s-ar acumula printr-o cercetare întemeiată filozofic pe idealism, ea este întotdeauna amenințată de deviere în eroare, întrucît înlătură din totalitatea ipotezelor posibile pe acelea care nu concordă cu principiile arbitrar proclamate ca absolute și intangibile.

Dar, militînd neobosit împotriva idealismului, marxismul a fost nevoit în tot timpul istoriei sale să combată cu aceeași intransigență și materialismul mecanicist, vulgarizările de orice fel. Comună idealismului și materialismului vulgar este tendința spre absolutizarea cu orice preț a unor adevăruri limitate și parțiale. În domeniul socialului, vulgarizatorii au fost întotdeauna tentați să înlocuiască studiul acțiunii

concrete a legilor obiective, adică studiul unor fenomene vii, cu aplicarea unor scheme moarte universal valabile. Marxismul nu poate fi înțeles în afara adevărului că legile obiective de dezvoltare a societății nu există în afara societății; ele există numai prin viața societății, se formează, acționează și se modifică chiar, înlăuntrul societății. Din această cauză se întîmplă nu arareori, cum observase Lenin, ca principiile ce au fost valabile ieri să nu mai fie valabile azi, ca în fața fenomenelor semnul plus să fie înlocuit pe nesimțite cu semnul minus și, în consecință, sensul unui fenomen să se transforme în contrariul său. A fi marxist înseamnă în primul rînd a ține seama de această fluiditate covîrșitoare a vieții, pe care încă Heraclit o sesizase, și de a raporta întotdeauna adevărurile fundamentale descoperite la faptele vieții așa cum sînt ele. Istoria nu poate fi nici îmbunătățită, nici înrăutățită. Istoria este așa cum este. Din punctul de vedere al practicii revoluționare nu contează măsura în care cutare fapt istoric se potrivește sau nu cu o schemă dată, ci doar măsura în care, prin interpretarea justă a faptelor trecutului, omenirea devine mai înarmată în acțiunea de făurire a istoriei sale viitoare. Păcatul congenital al vulgarizatorilor constă în aceea că, descoperind un adevăr valabil într-o situație dată, ei sînt întotdeauna înclinați să-l transforme într-un fel de cheie miraculoasă pentru descuierea tuturor porților. Viața însă se răzbună sever. Dacă marxismul i-a înarmat într-adevăr pe oameni cu posibilitatea de a prevedea în linii mari propria lor istorie, de aici nu se poate deduce în nici un fel posibilitatea prevederii practice a unei situații concrete. Căci una din legile dezvoltării istorice rezidă tocmai în faptul că etapele previzibile se realizează în situații imprevizibile. Teoria marxistă îi ajută pe oameni să aprecieze just aceste situații neprevăzute în raport cu legile fundamentale ale dezvoltării, dar nu poate înlocui necesitatea analizei la obiect, care, atunci cînd este bine direcționată, se soldează întotdeauna și cu îmbogățirea cunoașterii fundamentale. Vulgarizatorii aduc un prejudiciu enorm luptei ideologice duse de marxiști, prin aceea că transformă o teorie vie, indisolubil legată de practică, într-o dogmă moartă.

Caracterul militant al marxismului este organic legat de caracterul lui universal. Dar de aici nu se poate deduce de loc că însușirea cît de temeinică a marxismului ar putea înlocui cunoașterea la obiect în diferitele ei compartimente. În fapt, pornind de la problema concretă a orientării mișcărilor revoluționare din Europa la mijlocul secolului trecut, marxismul a început prin a fundamenta necesitatea înțelegerii științifice — în acest scop — a sensului istoriei însăși. Descoperirea următoare a fost aceea a materialismului dialectic, ca bază filozofică a oricărei cercetări sociale. De aici a rezultat materialismul istoric, care i-a permis lui Marx să efectueze magistrala sa analiză a structurii societății capitaliste. Teoria revoluției proletare, implicînd indicațiile fundamentale cu privire la strategia și tactica mișcării muncitorești, a izvorît de aici cu aceeași necesitate cu care fluturele se naște din crisalida lui. Privit așa, marxismul se referă efectiv la *toate* laturile activității materiale și spirituale a oamenilor, întrucît dezvăluie în intimitatea lor relațiile reciproce care guvernează aceste activități. Din moment ce admitem că nici o sferă a existenței sau activității umane nu poate fi înțeleasă decît în relațiile ei cu celelalte sfere, rezultă cu necesitate că însușirea marxis-

mului e necesară pentru oricare cercetare, indiferent de obiectul ei. Dar, fiind necesară, nu e și suficientă. Dimpotrivă, mînuirea adevărurilor descoperite de marxism devine eficientă doar cu condiția stăpînirii cît mai complete a obiectului cercetării, căci marxismul ajută doar la o cît mai justă interpretare a fenomenelor, ceea ce, însă, presupune cunoașterea cît mai exactă și cît mai *obiectivă* a acelui fenomen căruia interpretarea marxistă urmează să-i fie aplicată.

În această perspectivă credem că trebuie să fie înfățișată și problema concretă a aplicării marxismului în cercetarea literară. Ca și în alte domenii, marxismul oferă aici doar metodologia cea mai generală, utilizabilă numai cu condiția înțelegerii juste a modului în care ea poate fi utilizată. Anticipînd, am putea spune că e foarte greu de apreciat dacă o interpretare concretă a unui fapt literar izolat este sau nu marxistă, dar putem să ne dăm seama totuși dacă o cercetare fundamentală, un tratat de istorie ori de teorie literară sau activitatea în ansamblu a unui critic se inspiră sau nu din adevărurile fundamentale descoperite de marxism.

Ca și oricare altă știință, cea a literaturii are de rezolvat probleme mai generale și probleme mai particulare. Este firesc ca apelul la filozofia marxistă să se producă mai ales atunci cînd cercetătorul își propune să fundamenteze niște principii de o mai mare generalitate. Cercetarea literară are din acest punct de vedere o seamă de particularități. Adeseori ea se concretizează printr-o acumulare de date și aprecieri, fiecare în parte foarte particulară, dar care totuși — poate și fără vrerea cercetătorului — de la un anumit nivel de acumulare în sus se constituie într-un sistem. Empirismul total e greu de conceput ca o atitudine de durată. Oricît s-ar persuada pe sine un cercetător sau un critic că pe el nu-l interesează decît fenomenul dat, căruia [el] încearcă să-i dea o interpretare cît mai originală și cît mai adecvată, e greu de presupus ca, după un răstimp, confruntînd între ele cel puțin propriile aprecieri, fiind pus în fața obligației de neînlăturat de a compara și de a stabili relații între fenomene atît de deosebite, atît de pregnante în unicitatea lor, dar subsumate totuși unei familii, cercetătorul respectiv să nu fie ispitit să caute a rezolva probleme ca : dar ce este în ultimă instanță literatura ? care e geneza ei ?, dar și care este funcția pe care o îndeplinește în societate ? Corelația strînsă dintre cele trei întrebări e evidentă. De fapt e vorba de trei moduri diferite de a pune una și aceeași problemă, pe care nici o cercetare literară, cît de cît acumulată, nu o poate evita. Căci numai situarea, în căutarea răspunsurilor la întrebările enunțate, pe o anume poziție conferă cercetării literare un caracter științific. Dar tocmai pentru elucidarea lor marxismul ne oferă date esențiale.

După cum s-a văzut, caracterul universal al marxismului rezultă din faptul că — pentru prima dată în istoria gîndirii umane — el a dat o explicație științifică dezvoltării sociale, considerată în ansamblul ei, ca un *tot unitar*. De unde rezultă că nici dezvoltarea literaturii nu poate fi înțeleasă în afara acestei dezvoltări generale. Adevărul acesta echivalează cu ceea ce se numește de obicei determinismul istoric, considerîndu-se ca o definiție clasică a acestuia cunoscuta expunere a rezultatelor obținute în cercetările preliminare inserate de Marx în prefața la *Contribuții la critica economiei politice*.

„În producția socială a vieții lor — spune Marx —, oamenii intră în relații determinate, necesare, independente de voința lor — relații de producție —, care corespund unei trepte de dezvoltare determinate a forțelor lor de producție materiale. Totalitatea acestor relații de producție constituie structura economică a societății, baza reală pe care se înalță o suprastructură juridică și politică și căreia îi corespund forme determinate ale conștiinței sociale. Modul de producție al vieții materiale determină în genere procesul vieții sociale, politice și spirituale. Nu conștiința oamenilor le determină existența, ci dimpotrivă, existența lor socială le determină conștiința. Pe o anumită treaptă a dezvoltării lor, forțele de producție materiale ale societății intră în contradicție cu relațiile de producție existente, sau, ceea ce nu este decît expresia juridică a acestora din urmă, cu relațiile de proprietate în cadrul cărora ele s-au dezvoltat pînă atunci. Din forme ale dezvoltării forțelor de producție, aceste relații se transformă în cătușe ale lor. Atunci începe o epocă de revoluție socială. O dată cu schimbarea bazei economice are loc, mai încet sau mai repede, o revoluționare a întregii uriașe suprastructuri. Atunci cînd cercetăm asemenea revoluționări, trebuie să facem întotdeauna o deosebire între revoluționarea materială a condițiilor economice de producție, care poate fi constatată cu precizie științifică, și formele juridice, politice, religioase, artistice sau filozofice, într-un cuvînt formele ideologice, în care oamenii devin conștienți de acest conflict și-l rezolvă prin luptă. După cum un individ oarecare nu poate fi judecat după ceea ce gîndește despre sine, tot astfel o asemenea epocă de revoluție nu poate fi judecată prin prisma conștiinței sale. Dimpotrivă, această conștiință trebuie explicată prin contradicțiile vieții materiale, prin conflictul existent între forțele de producție sociale și relațiile de producție. O formațiune socială nu piere niciodată înainte de a se fi dezvoltat toate forțele de producție, pentru care ea oferă suficient cîmp liber, și noi relații de producție, superioare, nu apar niciodată înainte ca în sînul vechii societăți să se fi copt condițiile materiale ale existenței lor. De aceea omenirea își pune întotdeauna numai sarcini pe care le poate rezolva, căci la o examinare mai aprofundată se va constata întotdeauna că sarcina însăși se naște numai atunci cînd condițiile materiale ale rezolvării ei există deja sau, cel puțin, sînt în proces de devenire" [2].

Raportînd-o la acest tablou sintetic nu e greu de văzut că literatura aparține suprastructurii, că reprezintă și ea un mod prin care societatea omenească devine conștientă de propria ei existență și propria ei istorie, că este deci o formă a conștiinței sociale, că e ideologie în sensul cel mai propriu al cuvîntului. Reprezintă deci în ansamblul societății omenești un factor determinat, în ultima instanță, de dezvoltarea forțelor materiale de producție.

Cauza principală în virtutea căreia unii cercetători refuză și azi să adere la această concluzie rezidă, după cît se pare, în eșuarea acelora care, încercînd să generalizeze relația de mai sus, s-au specializat în a deduce fiecare fapt literar dintr-o situație economică genetică. Dar că o asemenea explicare a faptelor literare nu are nimic comun cu marxismul nu e greu de văzut. Ar putea fi invocate precizări și dezvoltări variate, dintre care ne vom mărgini să amintim doar cîteva. Astfel, este larg cunoscută constatarea făcută de Marx însuși cu privire la caracterul

[2] K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. 13, București, Edit. politică, 1962, p. 8—9.

inegal al dezvoltării artistice, la inexistența — în istoria societății — a unei relații de proporționalitate între dezvoltarea forțelor de producție și avîntul creației artistice. Dimpotrivă, nu arareori relația aceasta apare ca inversată. Și mai direct implicabile în discuția pe care noi am angajat-o sînt lămuririle cuprinse în scrisoarea lui F. Engels către I. Schmidt cu privire la acele sectoare ale activității spirituale a omului unde „economia nu creează aici nimic *a novo*", ci doar „determină modul în care se va modifica și dezvolta materialul ideologic preexistent, însă și aceasta, în majoritatea cazurilor, indirect". Engels numește „pedanterie" obiceiul de a căuta pentru fiecare reprezentare fantastică a lumii în conștiință cîte un impuls economic determinant [3]. Dar, cu toate că marxismul — ca sistem închegat de vederi — oferă suficiente date pentru ca să nu-i poată fi încorporate divagațiile derutante prin care nu doar fiecare operă, ci uneori și unele date formale ale ei se explică numai prin poziția social-economică și atitudinea scriitorului, unii cercetători continuă și azi să respingă principiile de bază ale marxismului numai pentru că diverși vulgarizatori mai mult sau mai puțin neinspirați continuă să se autoproclame marxiști sau pentru că — într-un caz mai bun — unii cercetători într-adevăr marxiști, în aprecierile lor cu caracter literar, au acreditat și păreri pe care vremea le-a dezmințit [4].

De aceea problema raportului dintre atitudinea marxistă ca o atitudine fundamentală și rezultatele concrete ale cercetării literare ca atare se cere a fi lămurită pe cît se poate de complet. După cum s-a văzut, și în acest caz special marxismul nu oferă cercetătorului decît o busolă de orientare, indispensabilă mai ales pentru a pune în corelație obiectul circumscris al cercetării cu ansamblul relațiilor sociale de interacțiune și interdependență, înlăuntrul căruia el s-a născut și se dezvoltă. Însă modul de folosire a busolei (iar în consecință și valoarea rezultatelor obținute) va depinde întotdeauna nu doar de gradul de însușire a ade-

---

[3] K. Marx și F. Engels, *Despre artă*, vol. I, București, Edit. politică, 1966, p. 96—97.

[4] Un exemplu grăitor îl oferă din acest punct de vedere *Teoria literaturii* de René Wellek și Austin Warren, recent tradusă în românește (București, 1967). Deși menționează că „Marx a observat cu pătrundere caracterul indirect al raporturilor dintre literatură și societate" (p. 148) și că „el a înțeles, de asemenea, că diviziunea modernă a muncii duce la o contradicție categorică între cei trei factori (în terminologia lui hegeliană, cele trei „momente") ai procesului social — „forțele de producție", „relațiile sociale" și „conștiința"—, autorii califică îndată drept „utopice" considerațiile lui Marx cu privire la modul cum se va rezolva această contradicție în societatea comunistă (p. 149). Încolo toate referirile sînt, cum autorii înșiși recunosc, la „marxismul vulgar". Dintre criticii marxiști proeminenți este citat doar Plehanov (p. 141), nu însă în legătură cu modul magistral în care predecesorul lui Lenin a explicat în intimitatea lui procesul de determinare a dezvoltării artistice de către cea socială. Într-un mod cu totul nefondat criticii marxiști sînt caracterizați *in corpore* ca fiind acei care „nu se mărginesc doar să studieze literatura și societatea, ci sînt și profeți, îndrumători și propagandiști; și anevoie izbutesc să separe aceste două funcții" (p. 133). Și asta într-o epocă în care a strălucit spiritul lui A. V. Lunacearski! În bibliografie pînă și trimiterile la operele lui Marx și Engels se reduc la indicarea culegerii *Über Kunst und Literatur*, Berlin, 1949 (p. 443), iar dintre criticii și teoreticienii marxiști, în afară de Plehanov și Lukács, sînt citați doar autori de mîna a doua. Nu este citat nici Lafargue, nici Mehring, nici Lunacearski, nici Vorovski, nemaivorbind de Dobrogeanu-Gherea sau Blagoev. Lipsesc și criticii sovietici reprezentativi. Lacunele acestea sînt cu atît mai regretabile, cu cît în fond în multe din investigațiile lor autorii se apropie de marxism, și ne gîndim cît de mult ar fi cîștigat sinteza dacă ei ar fi avut posibilitatea să cunoască în adîncime cercetarea literară întemeiată pe gîndirea marxistă vie și creatoare. (În legătură cu aceste considerente vezi și prefața lui Sorin Alexandrescu, p. 16—17.)

vărurilor fundamentale ale marxismului, dar şi de competenţa cu care cercetătorul respectiv clasifică şi apreciază faptele literare în întreaga lor specificitate. Ca şi în alte cazuri, stabilirea relaţiei juste între universal şi particular e în funcţie şi de justa concepţie asupra universalului, dar şi de interpretarea cît mai pertinentă a naturii diferenţiale a particularului. Aşadar, în zilele noastre, graniţa dintre cercetările marxiste şi cele nemarxiste nu va coincide cu graniţa dintre cercetările în care fiecare fapt literar se explică printr-o cauză social-economică generatoare şi cercetările din care lipsesc asemenea relaţii de corespondenţă, ci se cere a fi trasată altfel, şi anume : dintre cercetările în care, indiferent de metoda de abordare a fenomenelor specifice literare, existenţa unui factor social general, determinant în ultimă instanţă, este într-un fel sau altul presupusă, şi acele cercetări care se bazează pe negarea totală a existenţei relaţiilor de interacţiune între variatele fenomene sociale.

Rezumativ, s-ar putea conchide că pentru un marxist caracterul social al literaturii e în afară de discuţie. Literatura, ca oricare altă manifestare a spiritualităţii umane, s-a născut în societate, se poate dezvolta numai în societate, ea îndeplineşte, deci, o funcţie socială. Dar literatura se constituie în acelaşi timp şi ca rezultat al unei activităţi creatoare foarte bine delimitate, ea are o dezvoltare *organică*, de unde rezultă că istoria ei concretă se va bucura inevitabil şi de o independenţă relativă. Influenţele ce se exercită asupra literaturii, venind fie din străfundurile societăţii, fie prin acţiuni ale unor alte suprastructuri, se vor încorpora, aşadar, istoriei literare numai în măsura în care se vor concretiza în fapte de literatură sau, vorbind în termenii lui Engels, numai în măsura în care vor determina nişte modificări ale materialului ideologic preexistent. Dar mai trebuie ţinut seama şi de faptul că dezvoltarea organică a literaturii este şi ea o dezvoltare dinamică, avînd, deci, şi propriile sale legi de dezvoltare, printre care, nu în ultimă instanţă, trebuie să fie menţionată şi aceea a înnoirii continue a formelor. În consecinţă, orice „moment" al dezvoltării literare (la orice scară : temporală, naţională, universală) va trebui să fie înfăţişat ca „rezultantă" a unor acţiuni simultane diferite, dintre care am menţionat pînă acum două : presiunea dezvoltării generale a societăţii umane (dar şi aceasta concretizată istoric, spaţial şi naţional) şi presiunea propriilor legi interne, dinamice de dezvoltare. Dar nici prin aceasta nu se epuizează toţi factorii constitutivi ce se cer a fi luaţi în seamă ; literatura fiind creaţie, în analiză nu vor putea să nu fie implicate şi datele privitoare la biografia scriitorului, la împrejurările concrete de afirmare a unor curente literare, la relaţiile mai strînse sau mai puţin strînse cu alte arte etc. Cercetarea dezvoltării literare va fi deci marxistă în sensul propriu al cuvîntului numai în măsura în care se va face ţinîndu-se seama de *toţi* factorii determinanţi, prin evaluarea justă a ponderii relative a fiecăruia într-un moment sau altul.

În cele de mai sus exigenţele marxiste faţă de studiile de istorie literară au fost — în limita posibilităţilor noastre — lămurite. Rămîne de văzut cum acţionează ele într-un alt sector foarte important al cercetării literare — critica. Dificultăţi în plus izvorăsc aici din faptul că criticul literar are menirea de a evalua opere literare în nişte împrejurări în care nu se poate bizui nici pe o apreciere definitivă a condiţiilor social-

istorice, nici pe o judecată cît de cît constituită asupra fenomenului literar înglobant. Dacă pornim — evident provizoriu — de la ipoteza că valoarea unei opere literare depinde, în ultimă instanță, de noutatea, originalitatea, intensitatea și însemnătatea descoperirilor estetice cuprinse în ea, ni se vor releva dintr-o dată și dificultățile criticii, lipsită adesea de termeni de comparație adecvați pe care să se poată întemeia judecata propusă. Pare axiomatic că orice judecată de valoare, dacă nu coboară în straturile joase ale descriptivismului plat, presupune abordarea operei literare dintr-un anumit punct de vedere. Punctul acesta de vedere poate fi preponderent sau exclusiv estetic, dar poate fi direcționat și prin apropieri cu caracter extraliterar. O ierarhizare strictă a punctelor de vedere posibile e greu de închipuit. Pentru că fiecare se justifică într-altfel. Cîteva delimitări orientative ar putea fi schițate totuși. Unghiul de vedere care presupune raportarea noului fapt literar la alte fapte ale seriei literare, dacă nu la totalitatea lor, se pare că este totuși indispensabil pentru ca aprecierea să poată fi încadrată în sfera criticii literare. Altfel, observațiile formulate, interesante poate în raport cu problematica unor alte serii sociale, în domeniul criticii sînt fără valoare. A se discuta cît de pozitiv sau negativ e Andrei Pietraru ca tip e poate interesant din punct de vedere al psihologiei și eticii sociale, chiar din punct de vedere istoric, însă din punct de vedere al criticii literare e fără rost. Pe un critic literar personajul îl interesează doar ca purtător al unor descoperiri de ordin estetic. În consecință, orice comentarii sociologice pe marginea operelor literare dacă nu implică luarea în considerație a specificității lor artistice (ca a unor fapte ce aparțin unei anumite serii) se plasează de la sine în afara cercetării literare. Dar tot atît de valabile par a fi și argumentările contrarii. Din moment ce seria faptelor literare este totuși doar una din multiplele serii, care numai toate laolaltă formează suprastructura determinată a societății, a reduce unghiul de vedere la cel dinlăuntrul seriei înseamnă a te condamna de la început la aprecieri incomplete, care, de la o limită încolo, tocmai datorită parțialității lor, pot eșua în eroare. Evident discuțiile cu privire la „justețea" sau „injustețea" comportării lui Andrei Pietraru sînt extraliterare, dar e un fapt literar că și acesta și alte personaje se definesc în cadrul unei piese unde sînt înfățișate anumite relații de clasă și în care conflictul nici nu poate fi înțeles în afara acestor relații de clasă. A le trata ca pe niște date insignifiante din punctul de vedere al aprecierii critice nu ni se pare rezonabil. Ni se pare indispensabil a se ține seama de împrejurarea că în creația literară materialul în sine nu poate avea valoare artistică, întrucît aceasta se produce doar prin prelucrarea lui, dar și de faptul că prin această prelucrare materialul nu încetează totuși să aparțină sferei mai largi din care a fost extras. În consecință, legea corelației funcționale inerente dintre toți factorii constitutivi ai unui fenomen conduce la concluzia că faptul literar ca atare nu poate fi nici înțeles, nici evaluat dacă nu este luată în considerație, pe de o parte natura estetică a prelucrării unui material la originea lui extraliterar, iar pe de alta — natura intrinsecă a acestuia. Doar în genere se admite fără dificultate că limba în sine nu poate fi nici poetică, nici nepoetică, ci *devine* poetică printr-o anume lucrare asupra ei, dar totodată se admite ca un lucru în afară de discuție că aspectele concrete și procedeele prelucrării nu pot fi înțelese fără cu-

noașterea însușirilor celor mai generale ale limbii. Însă principiul astfel formulat cu privire la limbă ca material al literaturii se nesocotește uneori atunci cînd e vorba de alte materiale componente. Literatura nu poate fi concepută altfel decît ca un fenomen social; ea se naște în societate, devine sesizabilă numai prin relațiile dintre oameni, există numai prin ecourile pe care le trezește în oameni. În afara relațiilor sociale literatura nu există. De unde rezultă fără drept de apel că nici o apreciere valabilă a literaturii nu e de conceput, dacă se face abstracție de această latură esențială a existenței sale.

Dar, din nou, pentru ca marxismul să nu se transforme în contrariul său, adică din factor stimulator de gîndire independentă într-o formă de limitare a ei, cîteva precizări devin necesare. Criteriul estetic, ca unul care izvorăște din natura diferențială a operei și care o încadrează într-o anume serie suprastructurală, nu poate să nu fie considerat ca primordial. Chiar dacă cercetăm literatura dintr-un punct de vedere preponderent sociologic, implicarea criteriului estetic este o condiție *sine qua non* a pertinenței în apreciere. Nu poți evalua însemnătatea unui fenomen din punct de vedere social, dacă nu iei în considerație funcția lui specifică în societate. Nu poți spune nimic despre un anume obiect X, dacă e bun sau rău, realizat sau nu, eficient sau ineficient, dacă nu știi nimic cu privire la rațiunea de existență a acestui obiect. Dar dintr-o altă perspectivă trebuie să fie acceptat și raționamentul complementar. Nu ni se pare conformă cu metodologia marxistă părerea potrivit căreia analiza sociologică e aplicabilă numai unor anumite opere literare, că e operantă și necesară, să zicem, în cazul unor romane ale lui Liviu Rebreanu, dar se dovedește a fi superfluă atunci cînd îți propui să extragi semnificațiile posibile din poezia lui Ion Barbu. Raționamentul e vulnerabil prin aceea că din nou implică existența unor relații de impenetrabilitate între niște fenomene care în ultima instanță sînt corelative. Oricît de ermetică ar fi poezia lui Ion Barbu, ea există ca atare numai în măsura în care măcar o parte a colectivității umane și-o însușește ca pe o valoare ce-i aparține. A face abstracție de aceste relații echivalează în fond cu anularea oricărei valori obiective. De unde rezultă că un act critic încetează să fie marxist nu din momentul în care îi lipsește o încadrare sociologică expresă a operei analizate, ci din momentul în care logica argumentării denotă ignorarea completă a existenței sociale a operei.

Considerațiilor de mai sus li se cere să fie adăugate cele decurgînd din faptul că literatura contemporană e un fenomen viu, în plină desfășurare, care are, ca orice fenomen organic, un trecut, un prezent și un viitor. Ideea îndrumării literaturii a fost la un moment dat întrucîtva compromisă prin încercările rigide ale unora de a prescrie fenomenului literar o dezvoltare previzibilă nu doar în aspectele ei cele mai generale, ci pînă și în unele laturi cu caracter formal. Dar falimentul lamentabil al unor asemenea prescripții nu dovedește în nici un fel că în ansamblu literatura nu poate fi călăuzită. Ba dimpotrivă, se poate spune că într-un anumit sens literatura întotdeauna a fost călăuzită. Căci altfel cum am putea să ne explicăm existența continuă a unor școli și mișcări literare? De altfel fenomenul direcționării nici nu poate fi apreciat decît ca o consecință firească a caracterului social al literaturii. Din moment ce literatura se creează pentru a împlini o funcție socială, dialogul asupra efi-

cienței nu poate să nu se constituie ca un component indispensabil al vieții literare. E în afară de orice îndoială că în perspectiva propriei ei istorii literatura se dovedește a fi îndrumată cel mai eficient prin imboldurile izvorîte din lăuntrul ei, însă cauzele cele mai adînci ale acestora se află tot în deplasările ce survin în straturile adînci ale seismurilor sociale. Dar, dacă e așa, înseamnă că pot fi elaborate și criteriile de ierarhizare a acestor imbolduri. Dar problema mai constă însă și în aceea că imboldurile, ori de unde ar fi venit, devin eficiente doar în măsura în care procesul literar și le încorporează. Principiul marxist-leninist al partinității numai în această perspectivă poate fi apreciat la justa lui valoare. În fond e un principiu cît se poate de simplu și firesc. Din moment ce proletariatul, realizîndu-se pe sine, are de îndeplinit și o sarcină istorică globală, care presupune așezarea pe alte temelii a întregii orînduiri omenești, înseamnă că el, proletariatul, e interesat ca în această operă atotcuprinzătoare să fie atrase toate forțele creatoare ale umanității. Pe de altă parte, însă, oricare artist, ca individ creator, e și el interesat ca mediul social în care creează să fie cît mai prielnic unei maxime descătușări a forțelor creatoare ale umanității. Pentru că e în afară de orice îndoială că o forță creatoare individuală se va afirma întotdeauna cu atît mai mare intensitate, cu cît spiritul creator se generalizează mai amplu împrejurul său. Geniul, cum o observaseră nu o dată marii gînditori printre care și Călinescu al nostru, se constituie întotdeauna ca un fenomen de anormalitate, fiind o excepție, o anomalie, o deviere de la regula generală. Dar de aici nu rezultă în nici un fel că geniul, pentru a se afirma plenar, se cere să fie înconjurat de mediocrități. Dimpotrivă, o atare ambianță, firesc, frînează avînturile geniale, în timp ce o atmosferă de continuă emulație creatoare le potențează la maximum. Ceea ce înseamnă că, abstract vorbind, fiecare om cu însușiri geniale e firesc să se afirme și ca un luptător împotriva a tot ce limitează posibilitățile de exteriorizare a tuturor facultăților geniale care există în stare latentă în omenire la un moment istoric dat. Partinitatea comunistă înseamnă în fond întîlnirea și racordarea celor două tendințe. Proletariatul revoluționar adresează geniilor creatoare apelul de a-și încadra eforturile în lupta lui pentru a contribui astfel la realizarea optimă a condițiilor propriei lor creații. Literatura devine partinică din momentul în care acest apel al clasei muncitoare și al exponenților ei politici găsește ecou în universul intim al artistului.

Astfel pot fi definite datele problemei în abstract. În practică însă, lucrurile se petrec mult mai complicat, pentru că — după cum am mai spus-o — orice personalitate artistică ascultă în primul rînd de imboldurile izvorîte din dezvoltarea organică a artei pe care o cultivă. Imixtiunile brutale ale unor revendicări extraliterare nu pot să nu conturbe și nu să nu deformeze procesul firesc și spontan al dezvoltării literare. De aceea, cum o observase deosebit de subtil cu ani în urmă A. V. Lunacearski, proletariatul luptător este în primul rînd interesat ca literatura să se dezvolte cît mai liber, urmînd căile sale proprii de ascensiune. Evident, în împrejurările dominației de clasă a burgheziei, crearea unor asemenea condiții depinde doar în mică măsură de clasa muncitoare, din care cauză pînă la preluarea puterii proletariatul luptă în primul rînd pentru nimicirea frînelor prin care burghezia limitează

libera dezvoltare a artei, iar pînă la nimicire, pentru atenuarea efectelor nocive ale acestor îngrădiri, însă după înfăptuirea revoluției socialiste se creează pentru prima dată în istorie posibilitatea asigurării unei *totale* libertăți a creației. Este vorba aici de acea coordonată a politicii comuniștilor, care a fost atît de bine definită în raportul C.C. al P.C.R. prezentat de tovarășul N. Ceaușescu la Congresul al IX-lea al Partidului, acolo unde se arată că „artei și literaturii le sînt proprii preocuparea pentru continua înnoire și perfecționare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri". Conferința națională a Partidului Comunist Român din decembrie 1967 a arătat cît de esențială e pentru justa direcționare a construcției socialiste cunoașterea cît mai profundă, cît mai amănunțită și mai multilaterală a realității concrete, pentru progresul căreia urmează a fi valorificate principiile fundamentale ale marxism-leninismului. Mai mult chiar: fără o atare cunoaștere aplicarea principiilor menționate nici nu e posibilă. De unde rezultă că partidul comunist, ca forță conducătoare și organizatoare a eforturilor întregului popor, e vital interesat să stimuleze toate căile de îmbogățire a cunoașterii. Între acestea literatura ocupă un loc deosebit, întrucît oferă niște date pe care nici o altă sursă nu le poate oferi. Prin analiza politică, prin prelucrarea unor date economice și sociale, cu ajutorul statisticii se poate constata, de pildă, că în conducerea economiei au apărut niște fenomene de centralism excesiv, de birocratizare, de fugă de răspundere și chiar de nesocotire a unor interese obștești, dar nici una din sursele enumerate nu ne poate dezvălui cauzele în virtutea cărora oamenii devin îngăduitori față de asemenea manifestări, le receptează pasiv la început, apoi se contaminează etc. Dialectica sufletului uman e un obiect exclusiv al literaturii. Fapt pentru care comuniștii nu pot să nu stimuleze *toate* încercările de a pătrunde în miezul acestor fenomene, ca fenomene *umane*. Fiind vorba însă de teme noi, e firesc ca pînă și simplul contact cu ele să funcționeze ca un excitant al tendinței organice a literaturii de a-și înnoi necontenit formele și mijloacele de expresie. S-ar putea spune că din acest punct de vedere ar trebui să fie luată în considerație o lege ce funcționează implacabil: cu cît mai frămîntat e procesul literar, cu cît mai dinamică e tendința de perfecționare continuă a stilurilor și a mijloacelor de expresie, cu atît mai capabilă devine literatura să răspundă acelor sarcini pe care i le aduce în față dezvoltarea socială și care sarcini îi sînt specifice, în sensul că nu pot fi împlinite eficient decît în cadrul ei. Rezultă deci că într-o țară socialistă, condusă pe drumul progresului de comuniști, atitudinea partinică față de literatură presupune în primul rînd militarea consecventă pentru afirmarea cît mai deplină a forțelor creatoare, deci pentru asigurarea acelor condiții în care experimentarea noilor teme, forme, mijloace de expresie să se poată realiza cît mai nestingherit.

Dar, evident, atitudinea partinică nu se poate reduce la atît. După cum am mai menționat, fidelitatea față de marxism nu se poate exterioriza decît militant. Este imposibil de închipuit ca în raport cu funcția socială a literaturii la un moment istoric dat toate experiențele literare să fie de aceeași valoare. Un comunist nu poate să le recepteze pe toate cu egală pasivitate relativistă. Căci nu trebuie confundate două lucruri foarte deosebite: încercările de condamnare și chiar de împiedicare a

unor experiențe artistice, pe de o parte, și străduința de a le aprecia în lumina luptei comuniste, pe de alta. Prima atitudine, de esență dogmatică, e incompatibilă cu comportarea partinică; a doua, dimpotrivă, e indispensabilă, mai mult, e definitorie pentru partinitatea comunistă. S-ar putea replica totuși: dar ce garanție avem că, încercînd să evalueze o anume tendință literară dintr-un punct de vedere partinic, un comunist mai puțin inițiat în problemele specifice ale artei nu va greși? Iar greșeala aceasta, datorită autorității ce-i conferă tocmai criteriul aprecierii, să nu devină inhibitoare pentru procesul literar însuși? Evident, totul depinde de spiritul de răspundere al aceluia care argumentează. Și e bine de amintit în acest context că nici Marx, nici Engels, nici Lenin și nici discipolii lor cei mai fideli nu au recomandat să fie apreciate tranșant și definitiv ca pozitive sau negative din punct de vedere partinic niște fenomene literare noi, în dezvoltare, neepuizate istoricește. Dar există și o concepție naivă potrivit căreia e suficient să te înarmezi cu o viziune partinică ca să poți clasa, fără drept de apel, fenomenele literare în două grupe bine delimitate: cele folositoare și cele nefolositoare. Cine își închipuie așa critica marxistă ar trebui să fie sfătuit să nu vorbească niciodată în public despre literatură. Cînd e vorba de o activitate atît de fină cum e creația artistică, prudența în aprecieri e mai mult decît indispensabilă. Dar prudență nu înseamnă tăcere. A tăcea e, dacă vreți, prudent, dar e și lașitate, abdicare. Dacă nu avem la îndemînă — momentan — toate datele necesare ca să putem analiza pînă la capăt un fenomen nou, înseamnă că nu trebuie nici să-l discutăm? Dar cum vom aduna atunci datele necesare pentru elucidarea problemei? De bună seamă e foarte greu, chiar ridicol să încerci a decide dacă nuvela X a scriitorului Y, foarte nouă și ca temă și ca expresie, ne este utilă și eficientă sau nu în lupta pe care o ducem pentru desăvîrșirea construcției socialiste. Dar dacă nu putem decide înseamnă oare că nu trebuie să discutăm? Doar tocmai pe baza analizei marxiste a situației de azi, pe baza aplicării în domeniul suprastructurii a descoperirilor fundamentale ale lui Marx, avem drept să presupunem că și în sectorul literar nu toate căutările, nu toate experiențele, nu toate descoperirile sînt de valoare egală. Altfel nici n-ar putea să fie într-o lume în care coexistă două sisteme sociale opuse, aflate într-o contradicție ireversibilă între ele, într-o lume în care comunismul își croiește drumul spre țintă în lupta înverșunată împotriva forțelor anticomuniste. Asupra datoriei pe care o avem de a nu slăbi în continuare vigilența ideologică ne-au atras atenția și lucrările recentei conferințe naționale a P.C.R. În lumina acestor înțelepte deslușiri sîntem îndreptățiți să deducem că sînt pasibile de reproșuri din punct de vedere partinic și acele materiale critice în care se vădește ambiția deșartă de a împărți sentințe cu privire la opere literare, declarîndu-le pe unele conforme cu concepția comunistă și pe altele nu, dar și cele din care lipsește efortul de a evalua producția literară și în perspectiva luptei comuniste.

Se spune uneori că în cadrul aprecierii operelor de artă nu se simte necesitatea luării în considerație și a unor criterii social-politice, întrucît orice valoare estetică e *ipso facto* și socială, din care cauză criteriile estetice sînt și suficiente pentru evaluarea operelor din punct de vedere social. Dacă examinăm această teză în lumina principiilor de bază ale marxis-

mului, fără dificultate, credem, am putea ajunge la concluzia că ea este valabilă doar într-o perspectivă istorică foarte largă. Este indiscutabil că orice valoare nouă, creată într-un domeniu al suprastructurii, e, prin chiar natura ei, și socială, întrucît, îmbogățind suprastructura dată, îmbogățește posibilitățile ei creatoare specifice, iar prin aceasta și potențialul creator al umanității în întregul lui. Dar nu e adevărat că e și imuabilă, că concreteţea ei din punct de vedere al ansamblului (întreaga societate) ne poate fi indiferentă. Sînt doar larg cunoscute exemplele unor creații, foarte prețuite într-o epocă, intrate apoi în penumbră și redevenite de prim plan într-un alt moment istoric. Din moment ce admitem, invocîndu-l pe Marx, că orice revoluționare a bazei sociale conduce cu necesitate și la revoluționarea suprastructurii, care revoluționare prin chiar această determinare capătă un sens, rezultă ineluctabil că, din marea varietate a formelor artistice prin care omenirea încearcă să devină conștientă de propria ei evoluție, unele vor fi mai adecvate, altele mai puțin, unele vor exprima anumite tendințe ideologice, altele tendințe de altă natură. Conținutul de clasă și al unora, și al altora, cu tot caracterul mediat și sinuos al determinării, nu va putea să dispară totuși cu desăvîrșire. Într-o lume în care lupta de clasă continuă să reprezinte motorul principal al dezvoltării și sursa principală a contradicțiilor, a abandona criteriul de clasă din ansamblul celor aplicabile unei anumite activități sociale înseamnă a o izola artificial de întreg, înseamnă a nesocoti cel puțin în parte complexitatea legăturilor de interacțiune și interdependență care unifică existența umană, înseamnă în ultimă instanță a pleca steagul în fața unor poziții evident contaminate de idealismul metafizic. Marxismul obligă la o atitudine militantă de combatere a unor asemenea manifestări. Recunoașterea valorii estetice, evaluarea ei comparativă înlăuntrul seriei specifice e o condiție necesară a oricărui act critic. Dar nu e și suficientă. Aprecierea social-ideologică nu i se suprapune. Dacă admitem — și nu putem să nu admitem — că în aprecierea ideologică a operelor literare sînt inaplicabile criteriile de apreciere ideologică împrumutate unor alte serii, din asta n-avem de ce să deducem automat că criteriile ideologice ar fi în acest caz în general inoperante. Mult mai corect ar fi să deducem că aceste criterii e necesar să fie adecvate obiectului.

Lupta pentru victoria definitivă și generală a socialismului și a comunismului se confundă în perspectiva istorică cu lupta pentru progresul cît mai accelerat al umanității. Acest principiu fundamental al marxismului este, indiscutabil, de o foarte cuprinzătoare generalitate. Dar se obiectează uneori că el e inaplicabil creației artistice, pe de o parte pentru că aici noțiunea însăși a progresului devine ambiguă, dar și pentru că în creație progresul nu poate fi în nici un fel „programat". Se poate oare „programa" afirmarea unui nou poet de talia lui Eminescu? Dar netemeinicia unei asemenea argumentări bate la ochi. De bună seamă afirmarea geniilor și a talentelor excepționale nu poate fi nici prevăzută, nici programată. Însă programarea măsurilor prin care să fie treptat diminuate, dacă nu complet înlăturate, toate fenomenele și situațiile care mai împiedică afirmarea deplină a forțelor creatoare în conformitate cu înclinațiile fiecărei personalități e pe deplin posibilă. Nu întîmplător gîndul acesta figurează în loc de cinste printre altele pe care secretarul

general al Partidului Comunist Român a ținut să le împărtășească acelora care au venit să-l felicite la a 50-a aniversare. „Noi dorim să muncim în așa fel — a spus cu acest prilej tov. N. Ceaușescu — încît și muncitorul, și țăranul, și scriitorul, și pictorul, și compozitorul, și omul de știință, fiecare la locul său de muncă, să poată crea, să poată pune tot ceea ce are mai de preț în slujba omului, a bunăstării sale".

Aplicarea principiilor fundamentale ale marxismului în munca condusă de comuniști pentru construirea socialismului cere potențarea continuă a eforturilor creatoare. Esența marxismului rezidă în spiritul lui creator. Progresul literaturii, în sensul în care se poate vorbi de progres în acest sector, presupune de asemenea desferecarea cît mai deplină a creației în sensul cel mai propriu al cuvîntului. Și se poate conchide deci că de programare se poate vorbi doar în perspectiva coincidenței reliefate. Ambianța cea mai prielnică pentru afirmarea valorilor artistice e competiția creatoare. Marxismul prin toate manifestările sale tinde a o potența. Rezultat al cutezanței creatoare, marxismul nu se poate îmbogăți decît prin creație. Iată de ce prin chiar prezența și aplicarea sa, marxismul contaminează creator toate activitățile spirituale care tind a se fecunda dintr-însul. Creația literară reprezintă fără îndoială o asemenea activitate.

150 ANS DEPUIS LA NAISSANCE DE KARL MARX. LE MARXISME ET LA LITTÉRATURE

Résumé

La solidité de la doctrine marxiste est due à son caractère scientifique ainsi qu'à son esprit créateur qui assure l'indissoluble liaison de la théorie et de la pratique révolutionnaire. Le marxisme est, par excellence, une philosophie combative, ce qui lui fit gagner l'universalité. L'application des principes de base du marxisme dans les différents domaines de la recherche et de la connaissance suppose l'assimilation la plus complète de tous les traits différents qui caractérisent ce domaine. En abordant l'exposé de Marx sur les résultats préliminaires de ses recherches, dans la préface de la « Contribution à la critique de l'économie politique», on constate que la littérature aussi doit être considérée comme un phénomène de la superstructure. Par conséquant, ce phénomène est déterminé, en fin de compte, par le développement des forces matérielles productives. La littérature est aussi un phénomène organique, ayant ses propres lois dynamiques propulsives. Il s'agit donc, en premier lieu, de prendre en considération la loi du renouvellement continuel des formes et des moyens d'expression. La vraie recherche marxiste dans le domaine de l'histoire littéraire ne suppose pas l'établissement de déterminations mécaniques entre les transformations sociales et les faits concrets de la création littéraire. Il faut considérer, avant tout, les relations de l'interaction et l'interdépendance entre les différentes séries de superstructure, ainsi qu'entre chaque série dans leur ensemble, la société. Dans le domaine de la critique, le critérium esthétique est fondamental, mais il n'est pas suffisant, vu que la valeur se réalise par la composition artistique d'un matériel extralittéraire. Le principe de l'esprit partisan communiste a la tendance de se généraliser pendant l'époque socialiste, non comme une intervention étrangère, mais plutôt dû à la coïncidence entre la tâche historique du prolétariat révolutionnaire et l'aspiration naturelle des artistes pour l'affranchissement complet des forces créatrices de toute entrave. Le marxisme de notre époque, matérialisé dans la politique des communistes, tend à assurer les conditions les plus favorables au travail créateur de toute

nature. Mais, d'autre part, il est pour la sélection par la critique des valeurs les plus fécondes au point de vue de la tâche historique que l'humanité cherche à résoudre à notre époque : le passage du capitalisme au communisme. En ce qui concerne le parachèvement de l'édification socialiste, la nation socialiste met en valeur au plus haut degré la supériorité de la nouvelle orientation seulement par la mobilisation et l'organisation créatrice de la nation. La littérature est un des secteurs de l'activité spirituelle qui, d'une part bénéficie pleinement du contact permanent avec cette action stimulatrice et d'autre part soutient cette action par la façon dont elle contribue à faire connaître profondément la réalité.

150 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КАРЛА МАРКСА. МАРКСИЗМ И ЛИТЕРАТУРА

Резюме

Непоколебимость марксизма объясняется его научным и классовым характером, а также присущим ему творческим духом, обеспечивающим неразрывную связь между революционной теорией и революционной практикой. Марксизм является философией сугубо воинствующей, что объясняет и его универсальность. Но применение основных принципов марксизма в различных отраслях познания и исследования предполагает и возможно более полное освоение различных черт, характеризующих соответствующую отрасль. Исходя из известного изложения Марксом предварительных результатов его исследований в предисловии к его труду *К критике политической экономии*, устанавливается, что и литература должна быть исследована как явление надстроечное и, значит, определяемое, в конечном итоге, развитием материальных производительных сил. Но вместе с тем литература — явление органическое, имеющее свои, лишь ей присущие динамические законы поступательного развития, из которых, в первую очередь, должен быть учтен закон постоянного обновления форм и выразительных средств. Истинно марксистское исследование в области истории литературы не предполагает установления механических причинностей, объясняющих любой литературный факт воздействием того или иного социального преобразования, но лишь необходимость постоянно учитывать соотношения взаимодействия и взаимозависимости между различными надстроечными рядами, а также между каждым из этих рядов, в частности, и их целостностью (общество). В области критики эстетический критерий является основополагающим, но недостаточным, потому что ценность реализуется в литературе художественной переработкой внелитературного материала. Принцип коммунистической партийности постепенно обобщается в социалистическую эпоху, не внешним вмешательством, а благодаря совпадению исторической задачи революционного пролетариата с естественными чаяниями художников, стремящихся к полному, ничем не ограниченному раскрепощению всех творческих сил. Марксизм нашей эпохи, конкретизирующийся в политике коммунистов, стремится, с одной стороны, к обеспечению наиболее благоприятных условий для любой творческой работы, а с другой — к критическому отбору результатов наиболее плодотворных с точки зрения той исторической задачи, которую человечество разрешает: переход от капитализма к коммунизму. В процессе завершения социалистического строительства социалистическая нация добивается максимального использования превосходства нового строя творческой мобилизацией и организацией нации. Литература является одной из тех областей духовной деятельности, которые, с одной стороны, развиваются под плодотворным и постоянным воздействием этой стимулирующей деятельности, а с другой — поддерживают ее тем, что способствуют глубинному познанию действительности.

ORIGINALITATE NAȚIONALĂ ȘI INFLUENȚE STRĂINE ÎN EPOCA PAȘOPTISTĂ

PAUL CORNEA

I. PUȚINĂ ISTORIE

Rolul influențelor străine în formarea culturii române moderne a fost adesea exagerat în trecut. Cei mai diverși (și în același timp cei mai reprezentativi istorici și sociologi) s-au pus în mod surprinzător de acord cu opinia că instituțiile burgheze și ideologia liberală corespunzătoare nu s-au ivit la noi pe cale „normală", prin evoluția lentă și inevitabilă a structurii economico-sociale a feudalismului, ci s-au născut printr-un fel de contagiune imitativă, grație tinerilor feciori de boieri care studiaseră în Apus și se întorseseră de-acolo dornici să transforme peste noapte țările noastre în adevărate bastioane ale civilizației europene. Deși fără să se sprijine pe fapte și cu un caracter vădit de „paradox sociologic" — după expresia lui Stefan Zeletin[1] —, această explicație, propusă inițial de Titu Maiorescu și preluată apoi de junimiști, s-a bucurat de o enormă putere de circulație în mediul intelectual românesc.

Ea a fost îmbogățită și sistematizată de un gînditor serios și tenace, C. Rădulescu-Motru, pe baza teoriei evoluționiste a lui Buckle și mai ales a sociologiei germane a culturii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea (W. Wundt, H. Schurtz). Cartea sa *Cultura română și politicianismul* (București, 1904), un adevărat catehism al conservatismului extremist, susține că întreaga dezvoltare a societății românești de la 1848 înainte își are originea în „mimetism", fiind, ca atare, un produs hibrid, o spoială superficială, neconcordantă cu aspirațiile sufletești ale poporului și implicînd pericolul grav al înăbușirii spiritului național.

Dar chiar și aceia care priveau mișcarea de la 1848 cu simpatie, considerînd că alinierea la treapta de civilizație a Apusului e un fenomen necesar și nu capriciul unor tineri necopți, că liberalismul generos din faza începuturilor revoluției burghezo-democrate a îndeplinit un rol istoric de netăgăduit, făceau apel — mai direct sau mai pe ocolite — la teoria „formelor fără fond". Astfel, în sinteza sa asupra genezei culturii române moderne, din 1924, Eugen Lovinescu se ralia constatării generale că

[1] St. Zeletin, *Burghezia română. Origina și rolul ei istoric*, București, 1925, p. 224.

„ideologia pașoptistă" nu este „expresia unui capitalism național" [2], trăgînd de aici concluzia că e o undă a marelui val de liberalism burghez, în care retrăiau formulele sacre ale marii revoluții, propagată pe cale de „contagiune mintală". Resortul transformărilor sociale petrecute la noi, tocmai fiindcă nu exista o temelie economică reală, devenea deci pur psihologic : ar fi acționat o lege a uniformizării nivelurilor, în conformitate cu care națiunile înapoiate sînt împinse să se sincronizeze cu cele înaintate, forța motrice a acestei sincronizări rezidînd în „imitație", pe baza teoriilor emise de Gabriel Tarde, gînditor căzut azi în totală desuetudine.

Semnificativ e faptul că pînă și exponenții vechiului socialism românesc, în frunte cu Gherea, concedaseră „formelor fără fond".

În articolele despre comediile lui I. L. Caragiale (1890) și *Asupra mișcării literare și științifice* (1893), mai ales în *Neoiobăgia*, Gherea pledase punctul de vedere că în țările noastre, spre deosebire de Apus, instituțiile burgheze au premers nașterea burgheziei. „Acei care au introdus instituțiile liberalo-burgheze la noi — scria el — printr-o luptă eroică, erau tocmai fiii clasei privilegiate, o pleiadă de tineri culți și generoși, iar burghezia a început să se dezvolte mai tîrziu, ca un rezultat al introducerii instituțiilor europene" [3]. În *Neoiobăgia*, afirmațiile devin și mai tranșante : „În țara noastră nu numai că n-am avut o dezvoltare organică socială din care să fi rezultat necesarmente instituțiile occidentale ce am introdus, dar n-am avut nici împrejurări, nici condiții sociale, fie obiective, fie subiective..., pentru introducerea lor" [4], Desigur, nu e nevoie de o mare perspicacitate pentru a regăsi îndărătul acestor cuvinte ceva măcar din esența susținerilor junimiste.

Totuși, a generaliza și a deduce de-aici, ca St. Zeletin, „faptul unic", „măreț în sine, dar greu în urmările ce le-a avut", că „tot ceea ce s-a scris la noi despre dezvoltarea burgheziei noastre stă sub influența unui singur spirit : a lui T. Maiorescu" [5] e de bună seamă exagerat. Datorită poziției sale de principiu — plecase de la marxism, însă printr-o interpretare strict „economistă" și un hegelianism mecanic ajunsese să privească apologetic capitalismul românesc, justificîndu-i toate tranzacțiile, renegările și abuzurile, în baza principiului că nimic din ce s-a întîmplat n-ar fi putut să se desfășoare altfel —, Zeletin înclina să discrediteze contribuția lui Gherea și să treacă repede peste ceea ce, în concepțiile acestuia, contrazicea apriorismul său dogmatic.

Admițînd realmente procesul evoluției de la „formă" spre „fond", Gherea se deosebea totuși în mod radical de junimiști, măcar în două puncte : 1) el privea acest proces de pe poziții sociologice, și nu psihologice; 2) îl considera drept obiectiv, necesar și ineluctabil, determinat de însăși structura specifică a societății românești în primele decenii ale veacului al XIX-lea. Astfel, combătînd ipoteza subiectivă și voluntaristă

---

[2] Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, vol. I, București, 1924, p. 150.
[3] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, ed. adnotată și comentată de Horia Bratu, București, 1956, vol. II, p. 67.
[4] C. Dobrogeanu-Gherea, *Neoiobăgia. Studiu economico-sociologic al problemei noastre agrare*, București, 1910, p. 27.
[5] St. Zeletin, *op. cit.*, p.27.

după care schimbarea la față a României feudale s-ar datora capriciului unei generații de utopiști incorigibili, Gherea scria : „... Concepția asta că transformarea politico-socială de atunci se datora numai tinerimii revoluționare, care n-a priceput nepotrivirea ei pentru țara noastră — și, deci, dacă ar fi priceput-o, transformarea nu s-ar fi făcut — întreaga această concepție e superficială, greșită, lamentabilă... Dacă vechii conservatori și mai ales junimiștii, cari au numărat printre ei inteligențe și talente briliante, în loc de a se opri la suprafață ar fi căutat adîncile forțe sociale cari au impus transformarea, ei ar fi înțeles că tinerimea liberală de la 48 a fost numai exprimătoarea și mijlocitoarea acestor forțe..."[6].

„Instituțiile occidentale — arăta mai departe Gherea — au fost o necesitate pentru țara noastră și cei care le-au introdus i-au făcut un mare serviciu"[7]. Acțiunea pașoptiștilor, constînd în doborîrea feudalismului și organizarea statului național, și-a avut așadar originea în contextul obiectiv al împrejurărilor și s-a îndrumat într-un sens istoricește necesar. În pofida a o serie de elemente confuze și a unei viziuni insuficient dialectice a evoluției sociale, la Gherea — contrariu de ceea ce pretinde Zeletin — se găsesc premisele înțelegerii juste a procesului formării civilizației noastre moderne.

O expresie a aceluiași punct de vedere, însă mai nuanțată și acordînd ponderea cuvenită tuturor parametrilor în cauză, apare în cunoscuta teză a lui Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*. Cu inteligența sa suplă și disociativă, dezlegată de orice rigidități doctrinare și pe baza unei informații de istorie națională infinit superioară aceleia de care uzase Gherea, Ibrăileanu schițează laconic, dar în formulări sugestive, natura raporturilor dintre factorii interni și influențele străine în declanșarea și desfășurarea revoluției burghezo-democratice din țara noastră. Lupta generației de la 1848 se înscrie — după el — într-o tradiție, continuînd-o pe aceea a boiernașilor cărvunari, în frunte cu Ionică Tăutu. Ca atare, „acei care atacă pe cei de la 1848 ca pe niște șarlatani raționaliști ignorează istoria românilor"[8]. De fapt, „cauze adînci sociale explică atitudinea lor politică și nu simplul contact cu Apusul"[9]. Ideile liberale ale Europei n-au fost la originea transformărilor din țările române ; ele au servit doar ca să legitimeze și să dea o armătură teoretică intereselor unei clase revoluționare, alcătuită din boiernași și o burghezie incipientă în Muntenia, numai din boiernași în Moldova (de unde și dominația locală a spiritului critic). „Năzuințele acestor oameni (ale pașoptiștilor — *P. C.*) au căpătat formula teoretică de la ideologia Apusului"[10].

După cum se observă, raportul dintre influențele străine și realitățile naționale în formarea culturii române din epoca pașoptistă e situat de Ibrăileanu într-o perspectivă judicioasă, pe care, de altfel, criticul avea s-o îmbogățească și s-o contureze mai explicit (cu adaosul însă al unor erori de natură „psihologistă") în cîteva articole publicate în „Viața

[6] C. Dobrogeanu-Gherea, *Neoiobăgia*, p. 30.
[7] Idem. *ibid.*, p. 44.
[8] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, ed. II, Iași, 1922, p. 80.
[9] Idem, *ibid.*, p. 81.
[10] Idem, *ibid.*, p. 81.

românească" din 1925 [11]. De bună seamă, astăzi, prin sporirea considerabilă a cunoştinţelor de istorie politică şi culturală despre secolul trecut, mai ales datorită progreselor analizei sociologice şi modalităţii de abordare structurală (proprie vremii noastre şi vizibilă chiar la adversarii declaraţi ai structurialismului !) putem adînci lucrurile şi scoate în lumină o serie de aspecte nerelevate. Însă tezele enunţate schematic de Ibrăileanu în *Spiritul critic* rămîn — în problema care ne interesează — de o actualitate surprinzătoare.

II. PROBLEMA INFLUENŢELOR ÎN LUMINA SOCIOLOGIEI CULTURII

Ca orice mişcare de idei care exprimă un proces spiritual organic şi ireversibil, paşoptismul îşi implîntă adînc rădăcinile în solul naţional, însă în acelaşi timp se situează istoric faţă de Europa, deci îi împrumută idei, argumente şi criterii, cedînd la rîndu-i din substanţa sa sufletească, în măsura posibilităţilor mai modeste de contact şi export ideologic. Schimbul între culturi şi osmoza între civilizaţii constituie fenomene obiective şi necesare, înregistrate din cele mai vechi timpuri, dar care au căpătat, o dată cu naşterea capitalismului şi revoluţia industrială, un ritm viu şi o amploare excepţională.

După cum a arătat Marx, capitalismul este demiurgul lumii moderne, întrucît el tinde să revoluţioneze pretutindeni structurile agrare, economiile închise şi patriarhale, transformîndu-le în societăţi industriale, bazate pe o dezvoltare intensivă a forţelor de producţie şi atrăgîndu-le într-un sistem de relaţii interdependente.

Cînd Principatele Române s-au angrenat în orbita pieţei capitaliste, ca rezultat al dezvoltării forţelor de producţie interne şi al diminuării puterii turceşti la nordul Dunării, s-a declanşat un proces rapid de destrămare a formelor vechi de viaţă şi de adaptare la condiţiile lumii moderne. În cîteva zeci de ani s-au schimbat bazele înseşi ale existenţei publice şi private : s-a trecut de la anteriu, ceacşiri şi işlic la jachetă, pantalon şi joben ; de la scundele divanuri orientale, aşezate în lungul pereţilor, la interiorul european, conceput pentru oameni care muncesc, nu pentru cei ce-şi oferă doar voluptăţi ; de la echipajele luxoase ale boierilor de protipendadă la tramvaiele cu cai şi trenul cu aburi ; de la o societate ierarhizată în ordinea privilegiilor, cu o administraţie haotică, la simulacrul constituţional şi democratic al orînduirii burgheze ; de la prioritatea în mediile culte a limbii greceşti şi a moravurilor orientale la supremaţia absolută a limbii franceze şi ascendentul, în toate privinţele, al modei pariziene.

Determinat de legea istorică a intensificării schimbului dintre naţiuni, ca urmare a procesului spontan de diviziune internaţională a muncii, la care se adaugă desigur şi o voinţă de sincronizare (căci oricine vine mai tîrziu încearcă să profite de experienţa înaintaşilor), procesul accederii Ţărilor Române la nivelul contemporan al culturii şi civilizaţiei

[11] G. Ibrăileanu, *Influenţe străine şi realităţi naţionale*, „Viaţa românească", nr. 2, februarie 1925 ; *Evoluţia literară şi structura socială*, ibid., nr. 3, martie 1925 ; *Completări*, ibid., nr. 4, aprilie 1925.

materiale europene a avut și o serie de urmări nefaste. Dar el era inevitabil, iar tendința de împotrivire, din nostalgie pentru timpurile patriarhale sau de teama unui salt prea brutal din lumea veche în lumea nouă, constituia o atitudine naivă, condamnată să eșueze.

Am vrea să observăm însă că, vorbind de influențe — mai exact, de relațiile reciproce dintre națiuni —, trebuie să distingem între domeniul civilizației materiale, implicînd tehnica, tehnologia, științele pozitive etc., în genere tot ce coordonează o experiență omenească universală, și domeniul culturii, care presupune artă, literatură, filozofie, în genere produsele vieții sufletești, prezentînd totdeauna un caracter specific [12]. Din aceste două domenii, cel material e singurul care oferă tabloul recuperărilor spectaculoase și al egalizării nivelurilor, prin aceea că națiunea întîrziată tinde să-și însușească rapid și integral toate achizițiile de tip tehnologic ale națiunii înaintate. Un exemplu care n-a încetat să-i uimească pe istorici și sociologi e al Japoniei din a doua jumătate a veacului trecut și primele decenii ale veacului nostru. Un alt exemplu instructiv e chiar acela al țărilor române din preajma anului 1848, cînd s-au efectuat împrumuturi masive pe tărîmul științelor, tehnicii, producției industriale — inclusiv derivatele acesteia din urmă, de ordinul îmbrăcămintei și mobilierului (căci „moda" e de fapt un mijloc al fabricanților de a asigura o permanentă reînnoire a cererii !).

Pe planul culturii, relațiile dintre națiuni sînt reciproce, nu univoce și se efectuează organic, nu mecanic. Aici nu se mai aplică principiul vaselor comunicante și nu se poate ajunge la identități de niveluri. Chiar și termenii „înaintat" — „înapoiat" devin improprii, culturile constituind totalități ireductibile de experiența spirituală, deci imposibil de situat în perspectiva aceleiași scări de valori, spre a decide cine e superior și cine e inferior. Tot ce se poate spune e că prin *punerea în contact* ele își comunică impulsuri, emulații, idei, într-un cuvînt, se îmbogățesc reciproc însă fără să se uniformizeze. Evident, circulația valorilor e mai mare într-un sens decît în altul, dar tendințele pur imitative constituie aici anomalii, cu atît mai primejdioase, cu cît din indiferent ce cauză (voința unui cuceritor, prestigiul modelului străin, criza valorilor tradiționale autohtone etc.) aceste tendințe imitative se manifestă mai imperativ. De fapt, incongruența culturilor naționale e atît de vie, încît, acolo unde se produc fenomene asimilatorii de masă, putem fi siguri că va izbucni la un moment dat o reacție de sens contrar, deci „naționalistă", restabilindu-se astfel echilibrul ! Adevăratele relații benefice între culturile naționale sînt cele de asimilare organică și stimul reciproc, egal

[12] Deosebirea pe care o instituim n-are pretenția de a fi absolută. A. Cuvillier are dreptate avertizîndu-ne că „les représentations et sentiments collectifs qui constituent ce qu-on appelle « la culture » ont une action sur les formes de la connaissance et de la technique" și că „il est artificiel de vouloir séparer les « idéologies » quelles qu'elles soient : scientifiques, économiques, morales, religieuses, etc. de leurs « véhicules » matériels », pentru că „toute idéologie tend à s'incarner, à se cristalliser dans des formules, des rites, des coutumes, des procédés opératoires, qui empruntont nécessairement « quelque chose aux moyens techniques d'expression » (A. Cuvillier, *Manuel de sociologie*, vol. II, Paris, 1954, p. 674). Totuși experiența confirmă valoarea operatorie a distincției dintre conceptul de „civilizație", înțeles *grosso modo*, ca Mac Iver și Page, drept „ansamblul" mijloacelor de a produce sau exprima ceva, și conceptul de „cultură", înțeles ca materia, deci „conținutul a ceea ce se produce și se exprimă" (cit. de P. Virton, *Les dynamismes sociaux*, vol. II, Paris, 1965, p. 412).

îndepărtate şi de mimetismul cosmopolit, şi de izolarea între ziduri chinezeşti, exagerări condamnabile, ducînd deopotrivă la secătuirea creaţiei, fie prin sterilitate, fie prin inaniţie.

După ce multă vreme primejdia care ameninţa spiritul românesc constase în refuzul (sau imposibilitatea) deschiderii spre exterior, către 1848 se sărise în extremitatea opusă; pericolul cel mare devenise acum subordonarea fără rezerve faţă de Apus, şi în primul rînd faţă de Franţa.

De ce tocmai Franţa a polarizat năzuinţele românilor şi a ilustrat în ochii lor un ideal de exemplaritate a arătat încă de mult Pompiliu Eliade într-o sinteză întemeiată pe o poziţie metodologică greşită dar aducînd o serie de informaţii încă şi astăzi utile [13]. E cert că au concurat factori diverşi (ne mărginim a enumera, deoarece e vorba de lucruri bine ştiute, pe care nimeni nu le contestă): afinităţi de limbă şi origine; politica orientală a Franţei de menţinere a echilibrului la gurile Dunării şi sprijinul acordat naţionalităţilor de diplomaţia lui Napoleon III; autoritatea veacului luminilor, ale cărui ultime ecouri afectau Europa răsăriteană în primele decenii ale secolului al XIX-lea, după cum o dovedeşte circulaţia lui Voltaire şi a poeziei neoclasice în limba greacă şi română; prestigiul noilor directive spirituale din epoca restauraţiei: romantismul, pozitivismul, evoluţionismul şi socialismul utopic; legăturile intelectuale, intensificate prin înmulţirea călătoriilor, preceptorii francezi din casele boiereşti, trimiterea la studii, sporirea numărului de cărţi şi ziare intrate în ţară etc. De o importanţă nu îndestul subliniată sînt legăturile de prietenie ale revoluţionarilor noştri cu o serie de intelectuali francezi progresişti, ca J. Michelet, E. Quinet, Paul Bataillard, Armand Lévi, G. Dumesnil, M. Ubicini, I. A. Vaillant etc.

Ca urmare a acestor cauze şi a altora, care ţin de mobilitatea psihică a micii boierimi şi de cadenţa vertiginoasă a procesului de modernizare, către 1840 au început să apară simptomele „franţuzomaniei" în cultură şi viaţa socială. Ridiculizarea exceselor în îmbrăcăminte, moravuri, limbă, creaţie a devenit una dintre temele critice predilecte ale literaturii paşoptiste, mobilizînd toate condeiele disponibile, de la C. Faca (*Franţuzitele*, 1833) pînă la V. Alecsandri (*Iorgu de la Sadagura*, 1844; *Cucoana Chiriţa în provincie*, 1852) şi C. Negruzzi (*Muza de la Burdujeni*, 1849). Însă fundamentarea unei atitudini critice faţă de tendinţa inflaţionistă a importurilor în toate domeniile a revenit grupării de la „Dacia literară". Sub impulsul lui M. Kogălniceanu, în paginile celebrei reviste de la 1840 „Dacia literară" şi a urmaşelor ei, „Propăşirea" (1844) şi „România literară" (1855), s-a elaborat un punct de vedere care răspundea atît nevoii de a păstra contactul cu plutonul naţiunilor avansate din Apus, cît şi aceleia de a nu renunţa la nici unul dintre factorii specificităţii româneşti. În două cuvinte, el poate fi definit astfel: europenizare, însă fără a renunţa la tradiţiile naţionale productive.

Deşi în punctul de pornire programul „Daciei" constituia o reacţie critică împotriva valului de traduceri şi imitaţii, denunţat ca „manie primejdioasă" care „omoară în noi duhul naţional", revista ieşeană n-a acţionat în numele unei concepţii xenofobe sau al unui conservatism

[13] Pompiliu Eliade, *Histoire de l'esprit public en Roumanie du dix-neuvième siècle*, Paris, 1912; *La Roumanie au dix-neuvième siècle*, Paris, 1914.

anacronic. Cu luciditate și spirit disociativ, Kogălniceanu a deosebit între „civilizația" Apusului, de care aveam nevoie în litera sa, și „cultura" Apusului, de care aveam nevoie numai în spiritul său. Desigur, el n-a utilizat acești termeni în sensul sociologic modern, dar din lectura atentă a rîndurilor care urmează reiese că nici n-a fost departe, în esență, de felul nostru actual de a privi lucrurile. „Niciodată n-am fost contrar ideilor și civilizației străine — arăta Kogălniceanu într-o digresiune din fragmentul de roman *Tainele inimii* —. Dimpotrivă, crescut și trăit o mare parte a tinereților mele în acele țări care stau în capul Europei, am fost și sînt de idee că în secolul al XIX-lea nu este iertat nici unei nații de a se închide înaintea înrîuririlor timpului, de a se mărgini în ce are, fără a se împrumuta și de la străini. Aceasta astăzi nu este iertat chiar chinezilor. Propășirea este mai puternică decît prejudețile popoarelor; și nu este zid destul de înalt și de tare care să o poată opri în drumul său" [14].

Respingînd invazia de traduceri proaste și maimuțărirea moravurilor pariziene, negînd simulacrul de modernitate al saloanelor, unde duduițele țineau să ciripească franțuzește admițînd însă să fie îmbrăcate și servite de țigănci roabe, Kogălniceanu nu se gîndise nici să proscrie traducerile de opere valoroase, nici să pună piedici difuzării instituțiilor, tehnicilor și deprinderilor folositoare ale Apusului. Lupta lui era împotriva abuzurilor și a exceselor, a îndreptării spre valorile de suprafață ale străinătății. „Civilizația nu izgonește nicidecum ideile și năravurile naționale — argumenta în continuarea pasajului citat din *Tainele inimii* —, ci numai le îmbunătățește spre binele nației în particular și a omenirii în general. Noi însă, în pretenție de a ne civiliza, am lepădat tot ce era bun pămîntesc și n-am păstrat decît abuzurile vechi, înmulțindu-le cu abuzurile nouă a unei rău înțelese și mincinoase civilizații. Așa, predicînd ura a tot ce este pămîntesc, am împrumutat de la străini numai superficialități, haina dinafară, litera, iar nu spiritul, sau, spre a vorbi după stilul vechi, slova, iar nu duhul". Concluzia precizează într-o formulare aproape aforistică: „adevărata civilizație este aceea care o tragem din sînul nostru, reformînd și îmbunătățind instituțiile trecutului cu ideile și propășirile timpului de față" [15].

Așadar, „Dacia literară" a supus unei critici pertinente aspectele dăunătoare rezultate din șocul brutal dintre „luminile" Europei și spiritul public al unor țărișoare feudale, reduse de vicisitudinile istoriei la o stare de înapoiere și dărăpănare. Meritul ei — și poate cel mai de seamă merit al ei, în perspectiva timpului — *nu e de a fi denunțat niște erori, ci mai ales acela de a fi promovat o îndrumare pozitivă*, de a fi indicat cu claritate temelia pe care se poate înălța o cultură autentică. Originalitatea națională — arăta Kogălniceanu în „Dacia literară" — „este însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi". „Ce este literatura de nu chiar expresia vieții unei nații?" — întreba Alecu Russo în „România literară". „Literatura română trebuie să se adape la izvoarele naționalității, adică în istoria, moravurile și credințele țării noastre" proclama „Steaua Dunării" în articolul introductiv.

[14] M. Kogălniceanu, *Scrieri alese*, ed. îngrijită și prefațată de Dan Simonescu, București, 1955, vol. I, p. 146.

[15] Idem, *ibid.*, p. 146–147.

De-a lungul a 15 ani, paşoptiştii au subliniat mereu necesitatea orientării scriitorilor spre realităţile naţionale, spre trecutul poporului şi felul său propriu de a-şi reprezenta lumea, spre valorile folclorului şi datele concrete ale mediului social înconjurător. Validitatea acestei îndrumări nu mai e de discutat. Ea a permis literaturii române să iasă din faza bîjbîitoare a căutărilor sterile, să-şi descopere conştiinţa de sine, să devină originală şi realmente creatoare. Aşa se explică faptul că în numai 30 de ani, între 1830 şi 1860, în ciuda condiţiilor neprielnice, se înregistrează apariţia tuturor genurilor; de la speciile lirismului romantic, elegia şi meditaţia, pînă la epopeea naţională şi miltoniană (*Anatolida*); de la schiţa de moravuri şi portretul „fiziologic" la nuvelă şi roman; de la farsă şi vodevil la comedia burgheză şi drama istorică; de la memorialistică la eseu şi critica literară. Aceeaşi epocă, atît de scurtă în raport cu imensitatea desfăşurărilor istoriei, cunoaşte prima recoltă fructuoasă a creaţiei, reprezentată printr-o *serie* de opere şi nu doar prin realizări individuale, ca pînă acum: meditaţiile şi fabulele lui Gr. Alexandrescu, *Alexandru Lăpuşneanu* şi *Negru pe alb* de C. Negruzzi, *Zburătorul* lui Heliade Rădulescu, *Doine şi lăcrimioare*, *Istoria unui galbăn* şi *Chiriţele* lui V. Alecsandri, legendele istorice şi fantastice ale lui D. Bolintineanu, *Românii supt Mihai Voievod Viteazul* de N. Bălcescu, nuvelele istorice ale lui Al. Odobescu etc.

Ce s-a întîmplat pe tărîmul ştiinţei şi al ideologiei propriu-zise? Observînd lucrurile cu băgare de seamă, constatăm două procedări, egal de justificate: în ştiinţele sociale, şi anume pe terenul practic, acolo unde era vorba de elucidarea unor probleme concrete de istorie, sociologie şi economie românească, paşoptiştii cei mai reprezentativi apelează de obicei la izvoarele străine, ca să-şi confrunte punctul de vedere, să culeagă experienţe, idei, mai ales perspective de metodă şi interpretare; în schimb, în ştiinţele pozitive şi în domeniul teoriei ştiinţelor sociale, unde materia e impersonală şi valabilitatea rezultatelor nu atîrnă de particularităţile naţionale, cei mai distinşi paşoptişti nu se codesc să traducă, să prelucreze şi uneori să dea în versiune pagini întregi fără a cita sursa. De manualele şcolare de matematică, fizică, ştiinţele naturale nici nu mai vorbim. Aşa procedează Ion Ghica în lecţia de deschidere a cursului de economie politică la Academia Mihăileană, unde se serveşte aproape textual de o lecţie rostită, într-o ocazie similară, la Collège de France, de Michel Chevalier [16]; C. Negruzzi, care-şi elaborează broşura de drept constituţional *Elemente de dreptul politic* cu Montesquieu într-o mînă şi J. G. L. Carré în cealaltă [17]; M. Kogălniceanu, care se inspira în articolul *Despre pauperism* (1845) după Adolphe Gustave Blaise, iar în *Casa cîmpească*, apărută în mai multe numere din „Foaie pentru agricultură, industrie şi negoţ" (1840), prelucrează ingenios, dar din aproape în aproape, un material din *Encyclopédie d'agriculture pratique* (de sub redacţia lui Bailly de Merlieux, Paris, 1835) [18]; Simion Bărnuţiu, care-şi întocmeşte cursurile propuse studenţilor ieşeni cu sprijinul raţionalistului

[16] Gh. Zane, *Economia politică la Academia Mihăileană*, în *La centenarul învăţămîntului economic în România*, Iaşi, 1943.

[17] Paul Cornea, *Costache Negruzzi, Montesquieu şi ideologia aripii moldoveneşti a paşoptismului*, în *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Bucureşti, 1966.

[18] M. Kogălniceanu, *Scrieri sociale*, ed. comentată de Dan Simonescu, Bucureşti, 1947, p. 63, 108.

liberal Karl Rotteck, al neokantianului W. T. Krug sau al lui Joseph Beck etc. [19]. Să se reţină că nu exemplificăm cu Heliade, nici cu autori obscuri, şi că furnizăm numai cîteva cazuri dintr-o lungă listă.

Adjudecările acestea de texte străine şi punerea lor în circulaţie, uneori fără a anunţa numele veritabilului autor, se explică prin inexistenţa noţiunii de proprietate literară şi dorinţa de a *forţa ritmul* dezvoltării culturale. Heliade şi Asachi, Kogălniceanu şi Ghica voiau să grăbească prin toate mijloacele procesul de răspîndire a luminilor, spre a anula handicapul care ne separa de naţiunile avansate ale Europei. De aceea, trecînd peste orgoliul propriu de a se afirma creator într-un domeniu sau altul al ştiinţelor, ei iniţiau lucrări de popularizare şi de explicare a primelor principii, luînd de-a gata — cînd era cazul — din bogata literatură de specialitate a străinătăţii. Să fie totuşi adevărat că ei treceau realmente peste orgoliul propriu? Nu erau oare împinşi să prelucreze din pricina lipsei de forţă creatoare? Ajunge să punem întrebarea, ca să ne dăm seama de absurditatea presupunerii.

Un Kogălniceanu, un Ghica, un Bălcescu ar fi putut deveni în condiţii normale nişte oameni de ştiinţă eminenţi, cu o iradiere spirituală depăşind în mod cert graniţele ţării. Operele lor de seamă, care contează printre cele mai reprezentative contribuţii creatoare ale secolului al XIX-lea, nu sînt decît firimituri în raport cu ceea ce ar fi fost în stare să săvîrşească în condiţii de lucru normale. Faptul că au împrumutat din publicaţiile franceze şi germane texte limpezi şi accesibile, cu caracter de popularizare, renunţînd la gloria ridicolă de a descoperi a suta oară America şi a-şi irosi vremea în activităţi improductive, nu constituie în nici un caz o culpă. Cercetată fără prejudecăţi, acţiunea lor denotă sacrificiul de sine însuşi în numele unor exigenţe majore ale politicii culturale. Pe de altă parte, spre a avea o imagine completă asupra contextului epocii, mai trebuie amintit că modalitatea prelucrării izvoarelor străine constituia o resursă tradiţională de aprovizionare a presei şi a repertoriului dramatic. De ce? Pentru că tocmai aceste domenii solicitau un flux de producţie continuu, depăşind posibilităţile restrînse ale scrisului indigen. Devenit codirector al Teatrului din Iaşi, la 1840, Kogălniceanu a avut ocazia să se convingă de acest adevăr: puţină vreme după elaborarea faimosului program al „Daciei literare" care pledează pentru originalitate, el s-a văzut obligat să compună două localizări, *Orbul fericit* şi *Două femei împotriva unui bărbat*. Abandonarea principiilor? În nici un caz. Pur şi simplu, adaptare *tactică* la împrejurări, deci prioritate acordată urgenţelor şi capacitate de a găsi rezolvări pe măsura nevoilor şi a mijloacelor, nu a dorinţelor.

Pentru cine evaluează just lucrurile, nu poate fi vorba, aşadar, de o contradicţie între apelul spre originalitate lansat de paşoptişti şi complacerea lor în fabricarea de prelucrări. Chiar şi pe teren literar, cum s-a întîmplat cu Alecsandri în dramaturgie, ei erau împinşi de necesitate şi urmăreau un scop tranzitoriu. De altfel, prin puterea talentului, la Alecsandri izvorul străin era în aşa măsură dezintegrat şi adaptat circumstanţelor româneşti, încît opera rezultată îşi recîştiga adesea prin re-creare statutul de originalitate.

[19] Bogdan Duică, *Viaţa şi ideile lui S. Bărnuţiu*, Bucureşti, 1924, p. 161 şi urm. Veiz şi Radu Pantazi, *Simion Bărnuţiu. Opera şi gîndirea*, Bucureşti, 1967, p. 64, 67, 71, 77 tec.

Sensul pașoptismului rămîne promovarea valențelor proprii spiritului românesc, angajarea, pe picior de independență, în marea competiție a culturii mondiale. Dar aceasta nu exclude adoptarea de idei și „modele" străine în funcție de posibilitățile de integrare ale organismului național și cu rostul de a înfăptui ceea ce Ibrăileanu denumea „conștientizarea instinctului". Se poate spune chiar ceva mai mult : că influențele străine s-au exercitat uneori, paradoxal, chiar în sensul promovării elementului specific. Într-o scrisoare către C. A. Rosetti, din 6 aprilie 1857, Michelet îi spunea : „Que vous soyez vous-même et non occidentaux, que votre sympathie pour l'Occident et nous, ne vous deçoive pas. Soyez vous, n'imitez personne. Vous avez près de vous et sous vos pieds de sources vives. N'enviez pas les vieux peuples, mais regardez le vôtre. Plus vous vous creuserez, plus vous ferrez jaillir la vie" [20]. În genere, accentul puternic pus de romantism pe tradițiile popoarelor și ecourile gîndirii herderiene, atît de larg receptate în Europa primelor decenii ale veacului al XIX-lea, au contribuit și la noi, ca pretutindeni, la accelerarea procesului de individualizare națională.

De bună seamă însă că tot atît de greșit precum ar fi să se nege influența gîndirii europene asupra pașoptismului, ar fi să i se supraaprecieze importanța. Înainte de toate, în elaborarea literaturilor și a ideologiilor, decisivi sînt factorii interni. Influențele nu fac cel mai adesea decît să amplifice idei sau stări de spirit în stare embrionară, care-și dibuiau drumul și ar fi răzbătut oricum la lumină, mai tîrziu. Ele explicitează ce e latent și, chiar atunci cînd adaugă sensuri noi sau îndrumă spre direcții pe care nimic nu părea să le anticipe, se bazează pe existența unor afinități prealabile. Fără premisa unui anumit grad de înrudire (intelectuală, afectivă, de destin istoric) între culturile ce vin în contact, acestea și-ar rămîne impenetrabile, ecourile reciproce nedepășind stadiul întîmplării.

Programul pașoptist corespunde pe plan ideologic evoluției social-politice din țările române. Pe acest fond originar s-au grefat sugestii din afară, ajutînd la sistematizarea opiniilor și fixarea conceptelor. Iar rolul istoric al pașoptiștilor, și în principal al nucleului central al mișcării, a fost de a cerne ideile politice, sociale și estetice ale Europei prin sita spiritului național. Astfel, prin jocul dialectic dintre tradiție și inovație, fermentația difuză a spiritelor s-a organizat ca ideologie, iar cultura modernă românească și-a găsit formula proprie, departe de provincialismul singularizării, dar și de mecanica imitării servile a Apusului.

ORIGINALITÉ NATIONALE ET INFLUENCES ÉTRANGÈRES À L'ÉPOQUE DES QUARANTE-HUITARDS

Résumé

Dans la première partie de l'étude l'auteur montre que les principaux théoriciens du passé qui se sont évertués à expliquer la genèse de la culture roumaine moderne ont défendu — pour la plupart — l'hypothèse d'une évolution « anormale », allant des « formes »

[20] Paul Cornea, *M. Kogălniceanu, Alecu Russo și Vasile Alecsandri, îndrumători ai curentului național-popular*. Cursuri de vară și colocvii științifice, Sinaia, 25 iulie — 25 august 1965 (litografie), p. 19.

vers le contenu, c'est-à-dire commençant — sous l'influence de la civilisation occidentale — par l'établissement des institutions bourgeoises et en arrivant ensuite à la naissance de la bourgeoisie proprement dite. Après avoir présenté d'une manière succincte les thèses de Maiorescu, Rădulescu-Motru, E. Lovinescu, et remarqué le fait étrange qu'elles eurent des échos même dans l'œuvre d'un marxiste comme Dobrogeanu-Gherea, l'auteur attribue au critique G. Ibrăileanu le mérite d'avoir suggéré une explication plus nuancée de la genèse de la culture roumaine moderne, notamment du rapport existant entre ce qu'on appelle habituellement « influences» exercées par les cultures étrangères et « facteurs internes».

Dans la deuxième partie de l'étude, l'auteur fournit une explication du problème soulevé, à la lumière de la sociologie marxiste de la culture. Il admet la distinction (simplement comme « concept opératoire») entre la notion de « civilisation», définie grosso modo comme l'ensemble des moyens pour produire ou exprimer quelque chose et la notion de « culture», définie comme matière ou contenu de ce qu'on produit et de ce qu'on exprime.

En caractérisant les objectifs poursuivis par les quarante-huitards, groupés autour des revues « Dacia literară» (1840) et « Propășirea» (1844) et animés par l'énergie et l'intelligence de M. Kogălniceanu, l'auteur démontre, en s'appuyant sur beaucoup d'exemples, que ces hommes, les plus représentatifs de la renaissance nationale roumaine, ont compris la nécessité d'emprunter rapidement tout les moyens de la «civilisation» occidentale (technologie, sciences positives, institutions dérivant organiquement de l'existence même d'une société industrielle libérale), tout en restant en même temps très prudents en ce qui concerne la « culture ». En effet, d'une part, ils s'efforcent de construire « en brûlant les étapes » l'Etat bourgeois et à s'aligner sur l'Occident ; d'autre part, ils soutiennent incessamment le respect des traditions et plaident avec passion pour l'impératif du « spécifique national» en littérature et en arts. Aussi n'y a-t-il aucune contradiction entre l'appel pour l'originalité nationale lancé par la «Dacia literară» et les adaptations, voire les imitations, de beaucoup d'œuvres scientifiques entreprises par les rédacteurs du même journal.

La pensée européenne (surtout française) a influencé le mouvement culturel roumain du milieu du XIXe siècle seulement parce que celui-ci, *par son propre développement*, était devenu à un moment donné apte à recevoir cette influence. Car la possibilité et la portée des influences étrangères dépendent de la situation objective intérieure du pays. Dans cette perspective, les quarante-huitards ont eu le rôle historique de trier les idées politiques, sociales et esthétiques de l'Europe en fonction de ce qui est national, donc nécessaire à leur peuple, correspondant à son histoire et à sa psychologie.

НАЦИОНАЛЬНАЯ ОРИГИНАЛЬНОСТЬ И ЧУЖИЕ ВЛИЯНИЯ В ПАШОПТИСТСКУЮ* ЭПОХУ

Резюме

В первой части работы автор показывает, что главные теоретики прошлого, которые пытались объяснить новейшую румынскую культуру, в своем большинстве были сторонниками гипотезы « анормальной » эволюции, идя от « формы » к содержанию, т.е. начав — под влиянием западной капиталистической цивилизации — с установления буржуазных институтов и доходя до зарождения собственно буржуазии. Показав последовательно основные положения Майореску, Рэдулеску-Мотру, Е. Ловинеску, а также — факт довольно странный — что они получили отклик в трудах такого марксиста, как Доброджану-Геря, автор ставит в заслугу критика

* Происходит от слов «патрузеч ши опт» («сорок восемь»), т. е. период, связанный с революцией 1848 года.

Г. Ибрэиляну тот факт, что он выдвинул мысль о более тонком объяснении зарождения новейшей румынской культуры, особенно в том, что касается соотношения между тем, что обычно называется заграничным « влиянием », и « внутренними факторами ».

Во второй части работы автор дает объяснение поставленного вопроса с точки зрения марксистской социологии культуры. Он допускает различие (только в качестве рабочей идеи) между понятием « цивилизации », определенным в общих чертах как ансамбль средств для производства или выражения чего-либо, и понятием « культура », определенным как материя или содержание того, чему дается выражение.

Характеризуя цели, преследуемые « пашоптистами », сгруппированными вокруг журнала « Dacia Literară » («Литературная Дакия») (1840) и « Propăşirea » (« Процветание ») (1844) и воодушевленными энергией и умом М. Когэльничану, автор доказывает, на основе многочисленных примеров, что эти люди — наиболее яркие представители периода румынского национального возрождения — осознали необходимость перенятия всех средств западной « цивилизации » (технология, положительные науки, институты, органически связанные с существованием либерального промышленного общества), проявляя, однако, большую осторожность в отношении « культуры ». Действительно, с одной стороны, они прилагают усилия к быстрейшему построению буржуазного государства и достижению уровня западных стран; с другой стороны, они поддерживают уважение к традиции и горячо ратуют за « национальные особенности » в литературе и искусстве. В этом смысле нет никакого противоречия между призывом к национальной оригинальности, исходящим от « Литературной Дакии » и адаптированием многих научных произведений, осуществляемым редакторами этого журнала.

Европейская мысль (в особенности французская) смогла оказать влияние на румынское культурное движение середины XIX в. только вследствие того, что оно само *в результате собственного развития* достигло такого уровня, что стало способным к восприятию этого влияния, так как возможность чужого влияния зависит от внутреннего объективного положения страны. В этой перспективе, пашоптисты имели историческую роль критического восприятия политических, социальных и эстетических идей Европы в зависимости от национального элемента, а значит, необходимых их народу, в соответствии с его историей и психологией.

CULTURA LUI COȘBUC

AL. HUSAR

Fără intenția de a epuiza aici o problemă asupra căreia dispunem azi de informația esențială, ci doar cu gîndul de a supune discuției o prejudecată, ne angajăm într-un studiu privind cultura lui George Coșbuc.

În articolul său *În memoria poetului dialectal Victor Vlad (Delamarina)*, 1898, în cîteva rînduri incidentale, Maiorescu scria : „Coșbuc are prea puțină cultură generală, nu cunoaște nici istoria veche, nici societatea modernă și citirea pe apucate a traducerilor germane din limbi asiatice nu-i poate împlini lacuna". Și mai departe : „Se vede că-i lipsește varietatea cunoștințelor și acea neobosită și nemiloasă cizelare, care transfigurează pe cei pătrunși de sfințenia formei, precum l-a transfigurat pe Eminescu în epoca sa de maturitate" [1]. Această afirmație, oricît de evazivă, a făcut carieră și, sub sancțiunea autorității marelui critic, cultura poetului a fost multă vreme — într-un sens — suspectată. Nu ne referim aci la faptul că despre importanta sa operă Maiorescu n-a mai găsit un prilej de a-și spune cuvîntul ; ne referim doar la faptul că — așa-zicînd — tezele lui Maiorescu despre cultura lui G. Coșbuc trebuie amendate și ele pot fi supuse unei revizuiri. E vorba de unul din clasicii noștri și — implicit — de o problemă legată direct de creația sa. Ne e indiferentă cultura poetului, cînd de ea depinde însăși opera sa, care este produsul unei culturi, expresia ei esențială ? A nega, în fond, cultura unui poet înseamnă a nega însăși opera sa, a o pune indirect sub un semn de întrebare. De aceea, în procesul stabilirii valorilor, parte integrantă a procesului moștenirii culturale a trecutului, explicînd orientarea sa în problemele epocii, cultura poetului oferă istoriei literare o premisă, o premisă majoră.

Firește, cultura unui poet nu poate fi privită sumar, ca un accident biografic, după cum ea nu poate fi smulsă din viața sa ca un fenomen izolat. Căci evoluția culturală a poetului, formația sa, e în funcție de evoluția societății în mijlocul căreia el se ridică, e determinată de factori obiectivi, care o explică sau o creează, se încadrează într-un context social-ideologic.

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, Buc., E. L., 1966, p. 503.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 2, P. 255–264, BUCUREȘTI, 1968

Născut în satul ce-i poartă azi numele, în acea regiune a Năsăudului, „colţ binecuvîntat al Transilvaniei, care mulţumită unor condiţiuni excepţionale — cum scria Gherea — a devenit foarte înflorit" [2], fiu al unei familii de preoţi de ţară (la a zecea generaţie de preoţi), Coşbuc dispune încă de copil de unele condiţii superioare de învăţătură. Un dascăl bătrîn, în acelaşi timp cantor bisericesc, care avea să-l aducă pe braţe la şcoală, îl iniţiază de timpuriu în tainele cărţii. La vîrsta de 5 ani viitorul poet ştia să scrie şi să citească. La 7 ani Coşbuc intră în una din cele mai vechi şcoli înfiinţate în „graniţa militară", şcoala „trivială" din Telciu. Aci are ca dascăl pe „unul din cei mai buni pedagogi", la care era „în cvartir" [3], unchiul său, Ion Ionescu. Învăţînd paralel şi limba germană, el reuşea să traducă şi nemţeşte bucăţi din *Legendariul* lui Visarion Roman, şi colegii poetului şi-amintesc că „între ore" făcea iarna oameni de zăpadă cu care vorbea nemţeşte şi le da ordin să păzească curtea... [4].

Încheind ciclul celor trei clase primare la şcoala din Telciu, Coşbuc intră în Şcoala normală din Năsăud, unde absolveşte clasa a IV-a. În cartea de aur a acestei şcoli (păstrată în colecţia documentară de la Arhivele statului din Năsăud), Coşbuc figura în rîndul premianţilor („portare morală *buna* şi progresulu *prima*"). Absolvind şcoala primară, Coşbuc urmează Gimnaziul român din Năsăud, unde-şi ia şi examenul de maturitate. Anuarele acestui liceu oglindesc o imagine a şcolarităţii poetului ce-şi manifestă de pe acum înclinaţiile şi preferinţele sale pe măsură ce-şi dezvoltă talentul.

Stînd „în gazdă" la dascălul Teodor Rotari, „om stricat, dar bun pedagog" [5], care, fiind absolvent al Şcolii normale din Praga, avea în biblioteca sa reviste ilustrate şi calendare în limba germană, poetul, care ştia bine nemţeşte, le răsfoia cu multă pasiune şi-n acestea „găsea material bun de cetit: poezii, nuvele, poveşti, îndeosebi că învăţătorul Rotari îi indica ce bucăţi să citească". Atunci a citit — scrie un coleg al poetului — pe Lenau, Heine, Rückert şi Kosegarten[6]. Nu încape îndoială că elevul Coşbuc se orientase direct spre literatură încă din clasele inferioare ale liceului şi, ca să nu-l smulgă de la îndeletnicirile lui literare, colegii săi („concăsenii") îl scuteau de la munca „cohnăritului". Preţuit şi ajutat — cum ne-o spune el însuşi — de profesorii săi, care i-au dat primele încurajări şi care, în vederea talentului său, îl scuteau de la studiile ştiinţifice şi mai ales în matematică, era liber să urmeze sau nu cursul, fiindcă n-avea nici o tragere de inimă spre matematică şi spre toate studiile din care e izgonită fantezia [7], Coşbuc înclină, aşadar, din liceu, spre o cultură umanistă, şi notele sale oglindesc acest fapt.

Mai slab la matematici, unde avea nota 4 (destulitoriu), Coşbuc era foarte bun la română, germană, maghiară, istorie naturală şi eminent la latină (unde avea nota 1), în clasa întîi a liceului. „Mulţumitoriu" la

---

[2] „Literatură şi ştiinţă", 2, Buc., 1892, p. 265.

[3] „Arhiva Someşană", nr. 6, p. 79, şi Dr. Leon Scridon, *Notiţe biografice, amintiri din viaţa de elev a lui George Coşbuc*, Bistriţa, 1926, p. 65.

[4] „Arhiva Someşană", 6, p. 79.

[5] Ibid., p. 79.

[6] Dr. Leon Scridon, *op. cit.*, p. 72.

[7] *G. Coşbuc*, „Foaia pentru toţi", anul I, nr. 23, Buc., 28 mai 1897, p. 1.

greacă, maghiară, desen, caligrafie (unde avea nota 4), Coșbuc se menține bun la latină, română, germană și foarte bun la istorie și geografie sau fizică în clasa a IV-a. Bun la greacă și foarte bun la latină, română, istorie-geografie și chiar matematici, științe naturale, desen în clasa a V-a, mai slab la maghiară, bun la germană și matematici, foarte bun la latină, greacă, istorie sau geografie și eminent la română, zoologie-geologie în clasa a VI-a, cînd are de fapt cea mai frumoasă situație școlară din tot cursul superior al liceului[8], Coșbuc se menține totuși bun la latină, greacă, istorie și geografie, fizică, chimie și foarte bun la română în clasa a VII-a [9], ca în clasa a VIII-a să obțină pe flanc nota 3 (bine) la majoritatea materiilor (greacă, maghiară, germană, istorie, fizică, naturale, filozofie) și foarte bine (nota 2) la română, latină etc. [10]. Firește, aceste clasificări nu pot fi elementele unor aprecieri absolute, dată fiind în genere aproximația notei în școală, dar ele oglindesc — cel puțin în principiu — interesul constant al elevului pentru o anume grupă de obiecte (mai ales limbile română, latină, apoi istoria și geografia), la care obține în tot timpul școlii calificativele cele mai bune.

O concluzie în orice caz ni se impune oarecum de la sine. Dacă ținem seama de faptul că în clasa întîi Coșbuc face șase ore de latină pe săptămînă și în clasa a V-a traduce din Titus Livius și din Ovidiu, iar la elină din Homer; în clasa a VII-a la latină din Cicero, iar la elină din Demostene și, în sfîrșit, într-a VIII-a la latină din Tacit și din Horațiu (4 ore la săptămînă), iar la elină din Hesiod, Eschil, Sofocle și Euripide; învăța despre Socrate și Platon și cunoștea *Antigona* și *Criton*, nu încape îndoială că la sfîrșitul liceului — după opt ani — Coșbuc dispunea de elementele unei cunoașteri temeinice a lumii greco-romane, deci a istorie antichității' fapt care pune evident la îndoială grava afirmație a lui Maiorescu.

Ca licean, Coșbuc a dus „o viață liniștită, retrasă", era puțin comunicativ, citea încontinuu: poezii, novele, povești, istorioare, nu-l interesa ce se întîmplă în jurul lui, era adîncit în cărți... „Nu a fost carte în biblioteca Societății de lectură care să nu fi fost citită de Coșbuc. Împrumuta cărți de la profesori, așa încît pot zice că multe opere de valoare ale scriitorilor noștri au fost citite de Coșbuc — scrie unul din colegii poetului" [11]. „Eu l-am cunoscut pe Coșbuc și l-am cunoscut ca pe un elev dintre cei mai buni și de omenie, ca pe un elev stăruitor întru a-și însuși ceea ce literații și scriitorii noștri de pe vremuri au produs, dar și de a aprofunda și produsele poetice ale literaturilor străine" [12] — spunea fostul său diriginte de clasă, profesorul de filozofie Pletosu, precizînd astfel liniile principale de forță și însuși țelul culturii poetului. „Nu se știu însă toți scriitorii care au influențat mai mult asupra lui în acest timp. E și greu să știm. Multe din cărțile și revistele citite de dînsul au dispărut, fiind uzate de numeroasele serii de elevi ai liceului. Totuși putem să luminăm baremi în parte această muncă de pregătire a poetului" — spunea profesorul Nicolae Drăganu, vorbind de *Coșbuc la liceul din Năsăud și rapor-*

[8] I. E. Naghiu, *Școlaritatea lui Coșbuc*, „Vatra", an. III, nr. 6, p. 236.
[9] Raportul al XIV-lea, 1882/1883, p. 75.
[10] Raportul al XV-lea, 1883/1884, p. 57.
[11] Dr. Leon Scridon, *op. cit.*, p. 71—72.
[12] „Anuarul Liceului grăniceresc « G. Coșbuc »" pe anul școlar 1925/1926, p. 25.

turile lui cu grănicerii în 1926 [13]. Arătînd că poetul „a tradus mult și bine", această dragoste pentru traduceri și-a cîștigat-o — spunea Nicolae Drăganu — încă fiind elev de liceu. Încă de pe atunci „era un cititor lacom și plin de răbdare al literaturii germane clasice, al literaturilor clasice vechi" [14], recitînd sumedenii de texte pe de rost — și nu era străin nici de literatura maghiară. Citea în același timp cărți bisericești, îndeosebi *Cazania*, studia vechea limbă bisericească. În vacanțe a citit acasă *Cronica lui Șincai*, pe care o avea tatăl său în bibliotecă. Se pregătea pentru o operă mare — adaugă colegul său Leon Scridon.

Menționînd în același timp faptul că aici „toate cadrele profesorale" erau ocupate de buni specialiști, care „prin îndelungatul serviciu și diligință și-au comprobat pe deplin stabilitatea lor" — cum scria prin 1882 „Gazeta Transilvaniei" [15] —, „cunoscuți buni pedagogi ardeleni, naționaliști militanți, propagatori entuziaști ai descendenței noastre latine și oameni onești în slujba lor" — cum scria la rîndul său Goga[16] —, că în al doilea rînd existau la acest liceu, „cu o bibliotecă bogată" (una din cele mai bune biblioteci ale vremii), „cu un observator meteorologic" — cum scria Gherea — valoroase colecții zoologice și botanice în cadrul așa-numitului „cabinet natural" (care va fi stimulat încă de atunci pasiunea sa pentru botanică: Coșbuc ne-a lăsat ierbarul păstrat pînă azi în sala documentară de la Năsăud și a scris — cum se știe — un dicționar botanic complet, la care a lucrat toată viața) și că funcționa, în fine, cu avînt Societatea de lectură „Virtus romana rediviva", al cărei scop era perfecționarea în știință și cultură a elevilor, îndeosebi „pe terenul literar național" (și în care istoricii literari văd azi cea dintîi „școală literară" a lui Coșbuc [17]), conchidem că poetul se forma într-un mediu care avea să-i ofere punți de orientare în variate domenii ale culturii, chiar dacă el avea să le acorde — cum era și firesc — un interes inegal.

Intrînd la Facultatea de filozofie din Cluj, Coșbuc citește pe Schiller, Goethe și Petöffi (în limba germană), iar în biblioteca universității, îndeosebi în lunile de iarnă, răsfoia cărți și reviste care se potriveau cu înclinațiile sale literare, urmînd totodată și indicațiile profesorului de limbă și literatură română Grigore Silași — conducătorul românilor din Cluj de pe vremuri și îndrumătorul studenților universitari români [18] —, la îndemnul căruia a tradus din nemțește *Zlatna* lui Opitz.

Tentat să lase „filozofia în baltă" după un timp de trei ani și să apuce patrafirul și psaltirea, înscriindu-se la teologia din Gherla, neavînd nici o plăcere spre psaltire și ceasloave — cum scrie el însuși —, Coșbuc acceptă invitația lui Slavici la „Tribuna", plecînd la Sibiu. Aci bagajul cultural al poetului crește în contact cu inimoșii redactori ai venerabilei gazete ardelene. Cum scrie Slavici, „înzestrat din belșug de către firea cea darnică, Coșbuc s-ar fi ridicat în toate împrejurările deasupra contemporanilor săi, n-ar fi ieșit însă ceea ce a fost dacă nu și-ar fi croit lucrarea vieții în mijlocul acestor oameni cu cultură generală care toți erau scriitori.

---

[13] Ibid., p. 61.
[14] Ibid., p. 61.
[15] Nr. 81.
[16] O. Goga, *G. Coșbuc*, Discurs de primire la Acad. Rom., Cluj, 1938, p. 12.
[17] G. Scridon, *Pagini despre Coșbuc*, Buc., 1957, p. 39—45.
[18] Dr. Leon Scridon, *op. cit.*, p. 79—80.

și n-ar fi primit îndrumări de la Bechnitz, la Viena prieten bun, iar în urmă admirator al lui Eminescu" [19].

Abia trecut de 20 de ani, cu studiile universitare neterminate, dar avînd — ca și Eminescu — „dorul unei pregătiri continue, ce caracterizează pe adevăratul intelectual" [20], vreme de șase ani (cei mai roditori ai vieții sale — cum spune el însuși), Coșbuc evolua în acest anturaj pe de o parte în direcția adîncirii contactului său cu bogatul filon popular național, pe de alta în direcția familiarizării cu marii scriitori clasici ruși (Gogol, Turgheniev, Tolstoi), din lucrările cărora se publica la „Tribuna" în mod regulat. Alături de traduceri din Byron, François Coppée, Chamisso etc., vădind lărgirea cunoștințelor sale de literatură universală, Coșbuc publică acum traduceri din Catul și din Plaut, menținîndu-și contactul său strîns cu cultura antichității, care avea să rămînă o pasiune a poetului și după plecarea sa la București, unde traduce din limba latină pe Vergiliu și Terențiu, iar din elină pe Homer și Aristofan.

O nouă etapă a evoluției intelectuale a poetului o marchează orientarea sa spre străvechile culturi indiene și, paralel, spre cultura Renașterii italiene, în special prin *Divina Comedie* a lui Dante.

Nu vom intra aci în studiul activității — atît de asidue — de traducător a lui Coșbuc. Subliniem doar efectul acestei munci uriașe în lărgirea viziunii sale artistice și în fond a bazelor culturii poetului, care, aprofundînd în mod sistematic pe scriitorii din care traduce, se dovedea într-adevăr „un cititor plin de răbdare, dar și înțelegere — cum scria Iorga — a literaturii clasice germane și a altor literaturi cu caracter clasic".

Ilustrativ e, în acest sens, contactul cu lumea lui Dante, prelungit timp de peste două decenii. Cum scrie soția sa, Elena Coșbuc, pe un exemplar al *Infernului* păstrat în sala documentară de la Arhivele statului din Năsăud, „douăzeci de ani, cei mai frumoși ai vieții lui, i-a închinat acestei cărți. Să ne plecăm deci fruntea la amintirea lui". Îndrumat spre opera marelui florentin de bătrînul său tată, care-i vorbea de o carte despre rai și iad, Coșbuc se apropie de *Divina Comedie* prin intermediul limbii germane și traduce o bună parte a *Infernului* din nemțește. Dar, atras de mirajul lumii dantești, el învață singur italiana, călătorește în Italia, la Florența, cercetează bibliotecile orașului, traduce *Purgatoriul* și *Paradisul* din italiană și revine asupra traducerii *Infernului* prin confruntarea cu originalul. Contactul cu opera lui Dante devine o pasiune. Prins în ghearele acestui „mare șarlatan", poetul român cunoaște în întregime *Divina Comedie*. „Era destul să-i citezi cîteva versuri chiar de la sfîrșitul „Paradisului" — ca el să continuie să spună pe de rost în italienește sute și sute de versuri. Ceva uimitor !" [21] — exclamă surprins compatriotul marelui Alighieri, Ramiro Ortiz.

„Povero passionato dell'opere di Dante" — cum notează el însuși pe marginea ultimului cînt din *Infernul*, Coșbuc a citit în același timp în întregime pe Dante: *Convivium*, *Vita nuova*, *De vulgari eloquentia*, *De Monarhia e la Questione de Aque et Terra*, urmărind conexiunea *Divinei Comedii* cu celelalte lucrări dantești, comparînd totodată un șir de traduceri în alte limbi (germană, franceză etc.), citind paralel studii despre

[19] I. Slavici, *Amintiri*, Buc., 1924, p. 143—144.
[20] Al. Dima, *Cei mai rodnici ani ai vieții lui Gh. Coșbuc*, Sibiu, 1938.
[21] Prefață la *Infernul*, „Cartea românească", 1924, p. LXXIV.

Dante şi despre cultura medievală, devenind el însuşi în cele din urmă un competent dantolog. Şi ceea ce avea să constituie o adevărată surpriză pentru specialişti şi admiratorii poetului a fost munca sa de interpret al lui Dante, materializată în întinsul său *Comentariu la Divina Comedie*, rămas multă vreme necunoscut, publicat după aproape 50 de ani de la moartea poetului. Acest *Comentariu*, redactat de Coşbuc în limba italiană („atîta am cetit în chestiunea asta — scrie el unui prieten — încît îmi vine mai uşor să scriu italieneşte decît româneşte" [22]) şi care după aşteptările sale ar fi stîrnit o adevărată revoluţie în lumea literelor italiene — bazat fiind pe o profundă cunoaştere a surselor, realizată prin cercetarea sistematică a întregii opere dantesti — face din Coşbuc un traducător dublat de un exeget, orientat în ştiinţele auxiliare ale istoriei (diplomatică şi cronologie), ca şi în teologie şi cosmografie, încît, pe bună dreptate, relevînd „erudiţia profundă a poetului", în prefaţa lucrării, Al. Balaci scrie că „imaginea ortodoxă, oarecum idilică, a lui Coşbuc va suferi sensibile retuşări, poetul dovedindu-se a fi o multiformă personalitate, posesor al unei impresionante culturi" [23].

Aceleaşi probleme se ridică în privinţa contactului său cu literatura sanscrită. „Sanscrita m-a pasionat tot atît de mult ca şi limba italiană" [24] — spunea Coşbuc, şi unii exegeţi ai poetului ajung azi la concluzia că „lecturile sale în materie de literatură sanscrită erau mai întinse decît ni se par" şi urmele pe care această literatură trebuia să le lase în mintea poetului, cum mărturisesc notele sale, „sînt mai adînci decît se bănuia pînă azi". Coşbuc manifestă un interes excepţional pentru literatura sanscrită şi filozofia orientală. „Antologia sanscrită nu constituie decît o parte a adaptărilor sale din literatura indiană şi literaturile Extremului Orient" [25].

Un aspect important al culturii poetului e, aşadar, contactul său cu înseşi sursele, şi omul care a fost văzut „răzînd cu poftă" citind *Odiseea* în greceşte sau „bombănind singur stihuri din Divina Comedie" — cum îl surprinde Sadoveanu o dată la fereastra vagonului, într-un tren spre Paşcani — şi care lucra uneori cîte 18 ceasuri pe zi la traducerea *Eneidei* din latineşte, evident că nu poate fi acuzat de „citirea pe apucate a traducerilor germane din limbi asiatice".

Nu cunoaşte istoria veche posesorul unei biblioteci în care, alături de Ovidiu şi Cicero, Terenţiu şi Plaut sau Homer şi Sofocle, Euripide şi Demostene, în diverse ediţii, figurează Sallustius, Tacit, Titus Liviu, Licurg, Tucidide, Herodot şi Plutarh, cu aproape toate lucrările lor? „Prea puţină cultură generală" — un om care posedă în biblioteca sa, alături de capodoperele literaturii germane (care-i erau într-adevăr familiare) şi monumentele literaturii clasice greco-romane (cu care a stat toată viaţa în contact), lucrări de botanică, geologie, geografie şi fizică sau medicină, anatomie, cosmografie şi astronomie, desen liniar, geometrie şi... criminalistică?

Dacă n-ar fi decît — ca bază a discuţiei — biblioteca păstrată la Năsăud, spre a nu reveni asupra bibliotecii de peste 200 de volume donată în 1944 Academiei de Elena Coşbuc, despre care s-au scris pagini comprehen-

[22] G. Scridon, *op. cit.*, p. 71.

[23] *Comentarii la Divina Comedie*, vol. I, 1963, p. VII.

[24] G. Coşbuc, *Romanţe şi cîntece*, Buc., 1923, p. XIII.

[25] Al. Duţu, *Quelques précisions sur l'Anthologie sanscrite de G. Coşbuc*, în „Studia et acta orientalia", Buc., 1960, p. 239—241.

sive [26], tot ar fi evident că cultura poetului se organizează pe linii multiple de orientare în cele mai diverse domenii. Dar, „înțelegînd prin cultură cea mai înaltă pregătire în anume scop, care aici e poezie" — cum scria G. Călinescu cu referire la cultura lui Eminescu [27] —, ne raportăm la relieful dominant al culturii poetului nostru. A fost relevat interesul acordat de Coșbuc problemelor limbii și problemelor de folclor, el fiind azi apreciat ca „unul din cei mai sistematici cercetători de la noi ai tezaurului cultural popular din lume" [28]. Remarcabilele studii ale lui Liviu Marian (*Coșbuc despre formarea și unificarea limbii noastre literare*) [29], G. Scridon (*Coșbuc și problema limbii*) [30], Gavril Istrate (*Părerile lui Coșbuc despre limba literară*) [31] ori Șerban Cioculescu și Al. Duțu [32] ajung la concluzia că „încă de pe băncile școlii îl interesau pe Coșbuc într-o măsură mai mare decît e obișnuit la poeți chestiunile de limbă "[33]. Preocupat de probleme de lingvistică generală, gramatică, vocabular ș.a.m.d., Coșbuc emite o serie de păreri despre limba literară, „formulate pe baza observației directe în urma studierii textelor literare din diferitele epoci, după un lung proces de meditare" — preciza în 1958 Gavril Istrate [34]. Confirmînd interesul acordat de poet acestor probleme, biblioteca sa — atîta cît se păstrează — ilustrează aria unei surprinzătoare curiozități științifice în acest domeniu. Numeroase gramatici și dicționare nemțești, englezești, italiene sau ruse, gramatici de limbi romanice, *Grammatik des Biblisch-Aramaischen*, *Kurzgefassete Assyrische Grammatik* sau *Neuhochdeutsche Grammatik* și altele (doar pentru a nu face caz de pedanterie evităm a da titluri și autori de ediții), cu diverse însemnări și note pe margini sau note de foi volante, care oferă elementele unor studii speciale de perspectivă, oglindesc adîncimea pregătirii poetului, care, ca și Eminescu sau Sadoveanu (în problema limbii române), era — cu o expresie a lui Șerban Cioculescu — un „filolog avizat". De altminteri, cum scriu contemporanii, „discuțiile în care se amesteca Coșbuc cu plăcere și pasiune erau cele în jurul limbii românești, pe care numai Caragiale o cunoștea mai bine în toate nuanțele ei" [35]. La rîndul său, Slavici își amintea de „plăcerea lui Coșbuc de a discuta chestiuni de limbă, gramatică și literatură", cînd era la Sibiu.

Coșbuc era de asemenea un „îndrăgostit de teatru", membru în comitetul de lectură al Teatrului Național, preocupat direct de însănătoșirea traducerilor din repertoriul clasic [36], și existența în biblioteca poetului a principalelor opere ale lui Shakespeare, Lessing, Schiller,

---

[26] Al. Duțu, *Biblioteca lui G. Coșbuc. Date privitoare la lectura și cultura poetului*, în „Studii și cercetări de bibliologie", Edit. Acad., III, 1960, p. 181—207.

[27] G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, vol. II, 1935, p. 129.

[28] Al. Duțu, *Biblioteca lui G. Coșbuc*... p. 203; v. și Gh. Vrabie, *G. Coșbuc și problemele folclorului*, „Iașul literar", IX, 1958, nr. 5 (mai), p. 51—59.

[29] „Adevărul literar și artistic", seria III, 1922, nr. 108, 17 dec. p. 5.

[30] *Pagini despre Coșbuc*, Buc., 1957, p. 76—145.

[31] *Omagiu lui Iorgu Iordan*, Edit. Acad., 1958, p. 443 și urm.

[32] Vezi *Prefața* volumului *G. Coșbuc despre literatură și limbă*, Buc., 1960.

[33] G. Scridon, *op. cit.*, p. 74.

[34] *Op. cit.*, p. 447.

[35] „Gazeta literară", an. IV, nr. 35 (181), 29 nov. 1957, p. 2.

[36] *Cu maestrul I. Livescu alături de umbra lui badea Gheorghe*, în „Univ. lit" an. L, nr. 18, 26 apr. 1941, p. 6.

alături de piesele lui Sofocle și Euripide (aflate la Năsăud) sau Aristofan și Goldoni (la București), confirmă acest fapt.

Nu putem trece cu vederea interesul lui Coșbuc pentru filozofie. Semnalînd existența în biblioteca poetului a atîtor texte din Platon și Aristotel sau ale altor filozofi greci și romani, ca de pildă Lucretius sau Seneca, apoi Boetius, Leibniz și Kant, Emerson și Carlyle, spre a nu vorbi de filozofii scolastici, frecventați poate în legătură cu Dante, sau a atîtor tratate de etică, pedagogie, estetică etc., de istorie ori de filozofie a religiilor, de istoria culturii — sîntem în măsură a aprecia vastitatea de preocupări a poetului, care ne apare astfel ca unul din cei mai culți clasici ai noștri.

Ceea ce atrage îndeosebi atenția noastră e însăși metoda de lucru a poetului, care impresiona pe contemporani. Înconjurat de cărți ca de zidurile unei cetăți, în biroul său unde „abia te poți învîrti" — cum scria V. Cioflec („pe masă, pe scaune, pe jos, grămezi de cărți, de reviste, hîrtii, teancuri de manuscrise") [37] —, Coșbuc citea ca un specialist. Nu citea, studia. Cercetătorul bibliotecii și arhivei Coșbuc — care formează la Academie, așa cum s-a spus, „atît ca masă, cît și ca importanță a materialelor, al doilea mare lot al secției noastre de manuscrise literare moderne, după cele ale lui Eminescu, depuse de Maiorescu" [38] — e surprins de șantierul de lucru al poetului, care — cum scrie I. Slavici — „mai suferea de altă boală a lui Eminescu și Caragiale. Era doritor a-și întinde cunoștințele și cînd se punea pe citite, nu-l mai putea urni din loc" [39]. Lectura sa atentă se reflectă în modul cum își nota observațiile pe tot ce-i cădea în mînă : file de calendar, caiete de vizită, etichete de vinuri, adrese, scrisori. Cărțile citite de Coșbuc au paginile acoperite pe margini de însemnări cu scrisul său clar, vertical, rotunjit, caligrafic, sublinieri cu creioane de diferite culori, avînd fiecare semnificația lor. Sublinia o dată cu creionul negru, o dată cu roșu, o dată cu albastru, încît o carte citită de Coșbuc anevoie mai poate fi citită de altul. De pildă, acel masiv foliant de 821 de pagini, *Opere del Padre Paolo Segneri della Campagna di Gesu, distribuite in quarto tomi*, Veneția 1733, cu adnotări pe margini cu creion negru, roșu, albastru și galben, cu sublinieri orizontale și verticale, cu observații, trimiteri, referințe, amintind o metodă de lucru întîlnită în *Caietele filozofice* ale lui Lenin. „Știi, am luat de la tine predicile iezuitului Segneri" — îi scria Coșbuc amicului său Octavian Domide. „Are 480 de predici. I le-am citit pe toate cu multă atenție și cu multe notițe pe margini — cui i-o arăt se sperie — și foarte multe am învățat de la omul acesta" [40]. În biblioteca poetului sînt zeci de volume citite în aceeași manieră, cu pasaje întregi subliniate și adnotate pe margini. Așa a citit Coșbuc pe Tacitus, pe Cicero, pe Ovidiu și pe Seneca sau pe Aristotel (*Analele*, *De amicitia*, *De vita beata*, *Poetica*), *Teodiceea* lui Leibniz, *Lusiadele* lui Camões sau *Mișcarea perpetuă* a lui W. Ostwald, cartea lui Renan *Das Leben Jesu*, ca și numeroase lucrări de botanică, de geografie

[37] *La „Badea Gheorghe"*, în „Luceafărul", IV, 1905, nr. 8, 15 april, p. 181—183.
[38] „Analele Acad. Rom.", *Dezbaterile*, tom. LXIII, 1942—1943, Buc., 1943, p. 19.
[39] I. Slavici, *Amintiri*, p. 24.
[40] Cf. G. Scridon, *op. cit.*, p. 70—71.

și medicină, culegeri de texte filozofice antice ori antologii de poezie chineză, cartea lui Karl Duprel despre spiritism, ca și opera lui Heine ori H. von Kleist, Robert Burns, Ossian, ca să nu mai vorbim de atîtea texte dantești sau lucrări despre Dante — referindu-ne aici la lucrările existente în biblioteca de la Năsăud. Conțin toate adnotări, sublinieri numeroase, comentarii diverse sau încercări de traduceri care pot face obiectul unor cercetări speciale, luminînd orizontul gîndirii poetului, descoperind un Coșbuc intim, am spune, inedit. Și cum scria unul din cei mai autorizați exegeți ai poetului, „pătrunderea în intimitatea lui Coșbuc rezervă poate mai multe surprize decît în cazul multor scriitori clasici: lectura sa, așa cum poate fi reconstituită după cărțile rămase din biblioteca poetului, însemnările sale de pe filele desprinse din caiete, ca și caietele de variante, atestă prezența unui scriitor preocupat de a obține printr-o muncă asiduă tocmai acea *simplitate* a formei surprinsă de orice cititor" [41]. Ceea ce pune sub un semn de întrebare și teza lui Maiorescu privind „acea neobosită și nemiloasă cizelare, care transfigurează pe cei pătrunși de sfințenia formei", confirmînd faptul că, chiar dacă „el n-are fondul fără pereche al lui Eminescu, armonia lui desăvîrșită, magia aceea a sunetelor — cum scria Iorga — , este în scrisul lui o îndărătnicie a țăranului care lucrează cu trudă asupra unui lemn dur, se vede învierșunarea în a face tăietura în materialul rebel" [42]; de unde imaginea unui „mare poet, desigur, a unui artist desăvîrșit și variat al versului, meșter al limbii literare asupra căreia reflectă necontenit", cum scrie azi criticul Șerban Cioculescu [43], a unui poet care și-a pus cu aceeași seriozitate problema artei și a menirii poetului, ca și Eminescu, și cu imensa lui dragoste pentru înaintașii săi întru scris, de la care învăța mereu, cu nețărmurită pasiune pentru limba poporului — cum scria M. Beniuc —„el duce mai departe arta poetică românească într-un stil cu totul personal și cu o vigoare de mare creator...".

Să mai punem în cumpănă mărturiile atîtor contemporani care văd în Coșbuc — „cu bogăția aceea de cunoștințe enciclopedice, universale, de folclor, de botanică, cu feluritele învățături scoase din deprinderile limbilor vechi și a celor mai nouă — și mai ales din vasta culegere a tuturor mitologiilor" — „o comoară nesecată" [44], „un om de reală cultură, un erudit, un adînc cunoscător al literaturii universale, al civilizației antice" [45], „un erudit, care știa și cîteva limbi de altădată și care scormonea în matematici și stele cu o pricepere de savant" [46]?

Format la „școala clasicității eline-romane" — cum scria Slavici, care-l cunoștea evident mai de aproape —, Coșbuc aduce în peisajul epocii un profil de cultură în surprinzător contrast cu imaginea ce și-o făcuse despre el Maiorescu. Recenta apariție a temerarului său comentariu la *Divina Comedie* și publicarea unor studii temeinice privind manuscrisele și biblioteca poetului (care-și așteaptă noi cercetători) proiectează desigur într-o nouă lumină figura poetului, care „cu răbdarea sa de vechi diac

[41] Al. Duțu, *Izvoarele simplității*, în „Luceafărul", an. VI, nr. 11 (122), 25 mai 1963, p. 4.

[42] N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, Buc., 1929, p. 198—199.

[43] Șerban Cioculescu, în „Gazeta literară," 29 nov. 1957, an. IV, nr. 35 (181), p. 2,

[44] „Luceafărul", IV, 1905, nr. 8, p. 181—183.

[45] I. Peltz, *Amintiri literare acasă la Coșbuc.*

[46] T. Arghezi, *Bilete de papagal.*

sau de călugăr diortositor — cum scrie Cioculescu — nu era nici poetul spontan al unor improvizări norocoase, nici intuitivul care se lipseşte de cunoştinţe aprofundate"[47].

Frămîntat de problemele creaţiei artistice, căutînd mereu soluţiile cele mai potrivite, Coşbuc a avut o cultură profundă şi multilaterală, care impune oricui — scriu azi exegeţii săi[48]. Arătînd că „poetul s-a pregătit pentru cariera sa după metodele riguroase ale vocaţiilor superioare", vorbind de „educaţia sa clasică excepţională", subliniind că poetul „a fost un profund cunoscător al antichităţii greco-latine", „un mare cititor al literaturilor străine, mai ales al celor vechi" — cum scria Tudor Vianu[49] — „exegeţii poetului ajung azi la concluzia că „originalitatea lui nu era dintre acelea condiţionate de neştiinţă. Poetul citea pe marii clasici în original, cunoştea latina, greaca şi cîteva limbi moderne, „venise cu cunoştinţele latineşti ale ardelenilor învăţaţi de atunci" (Tudor Vianu), era — cum scria Şerban Cioculescu — „un mare învăţat al vremii sale"[50].

Această concluzie, rod al cercetării întreprinse între timp, după aproape jumătate de veac de la moartea poetului, prin explorarea arhivei şi bibliotecii lui, prin confruntarea unor noi mărturii, ne obligă evident la rectificarea unor afirmaţii asupra cărora, de ar trăi azi, cu lealitatea-i recunoscută, ar reveni Maiorescu — el însuşi.

LA CULTURE DE COŞBUC

Résumé

Cette étude a eu pour but de démontrer la culture sérieuse et multilatérale de G. Coşbuc et de redresser le tort fait jadis au poète par le critique Titu Maiorescu qui avait émis des doutes quant à la profondeur des connaissances générales, historiques, littéraires, etc. — du poète.

Pour établir l'univers culturel de Coşbuc, l'auteur fait appel à des données biographiques, aux témoignages des contemporains. à l'œuvre de l'crivain et à ses différentes traductions.

КУЛЬТУРА КОШБУКА

Резюме

Цель данной работы — продемонстрировать серьезную и многостороннюю культуру, которой обладал Кошбук и тем самым исправить несправедливое суждение критика Т. Майореску, усомнившегося в культуре поэта, его общих , исторических, литературных и др. знаниях.

Автор опирается на биографические данные поэта, свидетельства современников, анализирует творчество Кошбука и сделанные им переводы.

---

[47] „Gazeta literară", an. IV, 1957, nr. 35 (181), p. 2.

[48] I. A. Popescu, *Răsfoind cărţile din biblioteca lui G. Coşbuc*, în „Steaua", an. VIII, 1957, nr. 9 (oct.), p. 124—125.

[49] T. Vianu, *Coşbuc traducător al lui Dante*, în vol. *Literatura universală şi literatura naţională*, Buc., 1956, p. 228—232.

[50] „Gazeta literară", *op. cit.*, p. 2.

SEMNIFICAȚIA ANTIISTORISMULUI LUI MIHAIL DRAGOMIRESCU

MARIN BUCUR

Cel mai mare adversar al istorismului în cercetarea literaturii, cum nu fusese nimeni, nici chiar Maiorescu, este elevul său, Mihail Dragomirescu. Pentru acesta încetează orice posibilă corelație a operei de artă cu factorii de temporalitate și spațiu. Metoda „literară" sau „estetică" pe care Mihail Dragomirescu o propune studiului literaturii cere „ignorarea completă a condițiunilor istorice, a accidentelor de timp și de spațiu în care s-a produs opera". Istorismul este atacat că reține concretul, exteriorul, accidentalul. Istoria literară trebuie să opereze numai cu permanențele, cu absoluturile descărnate de povara vremii istorice. M. Dragomirescu vrea să dezgolească cercetarea de memoria erudită inutilă și să o înlocuiască cu „memoria *afectivă* caldă și adîncă a cercetătorului contemplativ". Metoda sa e declarată „metoda naturală a literaturii". Ea asigură „pătrunderea internă în adîncul operei". Însă, indiferent de metodă, orice cercetare cunoaște două stadii : stadiul critic și stadiul estetic. Metoda istorică este repudiată ca vetustă, ca vulgarizînd interpretarea operei literare. *Critica științifică și Eminescu* era, în acest sens, o carte de polemică în favoarea noii metode, care va da direcția întregii sale concepții estetice.

Operele de artă au o individualitate și o existență prin sine. Însușirile operei de artă vor fi determinate „precis", „metodic" și „științific", prin observarea „subiectiv internă".

Raportarea, totuși, se face nu la timp, la epocă, ci la „felul de a fi al *sufletului* scriitorului, fie considerat ca forță pasiv-receptivă, fie considerat ca forță activ-combinatoare", și anume „numai *întrucît* acest suflet se găsește prezent în opera literară de studiat". Acesta e *punctul subiectiv*.

Punctul obiectiv caută să vadă gradul în care natura obiectivă devine o a doua natură prin puterea de creație a scriitorului. Pornind de la Brunetière, ierarhizarea „internă" a creației se face după tipuri, genuri etc. Dar metoda folosește și ea o viziune dialectică, pe care o găsește chiar înăuntrul operei de artă. Neținînd seama de factorii exteriori, Mihail Dragomirescu acceptă o interdependență, o relație a operei de artă cu tipul literar, cu genul, în sfera universală, dobîndind în contactul cu restul operelor

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17. NR. 2. P. 265–273, BUCUREȘTI. 1968

„un sens nou prin reciprocă iluminare". Opera în sine nici aici nu rămîne fără un cadru, aș zice, de istoricitate internă. Neinteresîndu-l cînd și cum a apărut cutare operă, îl interesează starea psihică a scriitorului, relațiile cu familia sa literară (comparație, clasificare).

Antiistorismul lui Dragomirescu este o apărare a proprietății specifice a operei de artă, o forțare de a crea un sistem propriu, care să analizeze și să deslușească frumosul artistic prin sine și nu prin accesorii. M. Dragomirescu propune un sistem subiectiv : gust, cultură, dar acesta are avantajul că permite o stăruitoare analiză estetică asupra fenomenului artistic în individualitatea, în specificul și în interiorul său („originalitatea subiectivă"). Altminteri, M. Dragomirescu nu izolează creația decît pentru a o privi ca o operă de artă, nu sociologică, istorică, etnografică. În *O lecție de „metodologie literară"*, el vorbește de originalitatea de intuiție a creatorului, rezultată din puterea de sinteză și de preluare subiectivă, de asimilare a unei părți din elementele obiective. Pentru a aprecia „originalitatea intuițională" va fi nevoie, deci, de a lua contact cu „oarecare elemente obiective, fie ele de natură externă sau internă, „și o dată cu care originalitatea de intuiție se relevă". Ea nu e posibilă decît prin contact cu obiectul. Modul cum se obține depinde de o pluralitate de factori, și M. Dragomirescu face studiul senzației, cu aplicație în psihologia actului de creație. Antiistorismul din manifeste va fi clarificat și temperat prin studiu. Frumosul artistic „etern" capătă o limitare și o relativitate. El e „o reproducere, în material extern și prin cauzalitatea sintetică, a unei percepțiuni complete a lucrurilor". Actul genetic al operei de artă se traduce prin „sentimentul de percepțiune completă și de cauzalitate", actul critic e invers : „sentimentul de cauzalitate sintetică și de percepție completă la perceptor". Între creator și „perceptor" — adică cititor — se creează raporturi de sensibilitate. Acestea sînt externe, fiindcă vizează condiția umană aptă să perceapă frumosul, înălțată la putere de trăire a fenomenului. De aici, teoria că nu trebuie studiate decît operele geniale sau care prefigurează genialitatea. Acestea trăiesc în conștiința noastră, supunîndu-se la anume principii analoge cu formele de timp și spațiu din lumea fizică. Universul lor e *psiho-fizic*, întrucît ele sînt produsul unei personalități artistice, pe cînd personalitatea umană este de natură fizică și sufletească. Actul creator este impersonal în sensul de obiectivizare și detașare a artistului de condiția sa umană concretă. Personalitatea psiho-fizică este detașată de efemer și particular, personalitatea umană rămîne legată de condiționarea temporală. Capodopera este absolutul, creația desăvîrșită, „armonioasă", a personalității psiho-fizice, „elementul permanent al sensibilității umane, precum, în același patrimoniu, legile științifice reprezintă elementul permanent al inteligenții omenești, iar faptele istorice, elementul permanent al voinții".

Mihail Dragomirescu a delimitat sever domeniul artei de alte domenii de afirmare a facultăților umane, pe care nu le-a anulat, dar le-a extrateritorializat din analiza critică.

Opera de artă — capodopera — conține trinitatea absolută *idee, suflet și plăsmuire*. De fapt se cifrează aici noțiunile de fond și formă. Realizarea unui singur imperativ coboară regimul de viețuire al capodoperei la acela al operei. Plăsmuirea este în limbajul capodoperei *armonia*. Capodopera se înfățișează ca un tot. Este o creație și o prezență organică

ce se manifestă prin frumusețe și care exprimă „în mod caracteristic întreg sufletul omenesc". Mihail Dragomirescu studiază poezia prin capodopere, ca pe entități absolute de frumusețe, ca o desăvîrșire palpabilă a facultății geniale omenești. În jurul ei se desfășoară demonstrația asupra fiecărui aspect și posibilități de manifestare a capodoperei. Fiecare element este desfăcut în părțile componente, definit. Astfel, fondul poetic se compune dintr-un fond elementar, un fond subiectiv și un fond obiectiv, primul reprezentînd ideea generatoare, „de natură în mare parte mistică și voliționalâ", al doilea „fondul sufletesc de natură afectivă și estetică", iar al treilea „fondul plastic de natură intelectuală". Toate acestea însă nu valorează decît prin originalitate. („Originalitatea este calitatea extremei individualizări".) Ajuns la ideea de originalitate, Mihail Dragomirescu se va ocupa de modurile posibile de exprimare a originalității, de organicitatea operei de artă și de delimitarea personalității artistice („de natură psiho-fizică") de aceea a personalității omenești comune. Capodopera nu comunică cu nimic din ce este viu, „este izolată de stările omenești ale poetului", nu comunică cu stările de conștiință ale artistului care ar oferi posibilitatea cercetării, „ci cu manifestările conștiente, dar *inanalizabile* ale unității sufletești, în păturile mistice și nepătrunse ale conștiinței". Mihail Dragomirescu descompune — element cu element, surprinzînd și supunînd analizei — poezia în totalitatea ei și în interdependența organică a componentelor. El va pregăti cultul poeziei de mai tîrziu prin învățarea limbajului critic formal. Multe operațiuni vor suferi de aplicări și deducții fortuite, schemele prin care va explica mecanismul poetic vor fi prea tehnicizate, dar Mihail Dragomirescu a făcut prima școală a frumosului artistic și a deprins a se discuta poezia în terminologia critică estetică. El va deschide seminarul estetic de discuție a poeziei și va stărui în însușirea unui limbaj apt să descifreze compozițional opera poetică. Mihail Dragomirescu este un excelent inginer al poeziei. I-a deprins mecanismele și chiar i le poate inventa, creează o aparatură anume de studiu și impune un ideal artistic prin teoria capodoperei. Disocierea valorică între capodoperă, operă de virtuozitate și operă de talent a impus un criteriu absolut de evaluare a creației în funcție de parametrii maximi ai realizării artistice. „Teoria poeziei", pentru Mihail Dragomirescu, este o sublimă didactică fără nimic din ceea ce constituie denaturarea acestui înțeles. Cu Mihail Dragomirescu se va cerceta poezia metodic. Astfel, reacția în fața operei geniale se concretizează prin trei forme de existență individuală : „varietatea fizică — *ediția*, — varietatea sufletească — *ideea* neexprimată încă — și varietatea psiho-fizică — *critica* sau *comentariul*". Acest laborator de formule, definiții și scheme are menirea să selecționeze operele geniale — capodoperele — de cele de talent și de cele îndemînatice. Cercetătorul literar, pentru a le percepe, trebuie să îndeplinească un barem : gust, experiență, putința raționalizării impresiilor, să posede o „memorie integrală a plăsmuirilor". Știința literară devine o știință de elită a capodoperelor. Istoria literară, incompetentă, se ocupă de cele de talent și îndemînatice. Arta genială este arta pentru artă, arta care în mod inconștient se manifestă într-o trăire detașată de contingent. Neacceptînd sensul istoric al artei, M. Dragomirescu ținea totuși cursuri de istoria literaturii române. Dar, în 1921—1922, viziunea care nu vrea să pășească pragul

operei de artă în afară primi unele corijări şi completări de termeni. Opera de artă, creată în mijlocul unui popor, primeşte de la sine o valoare istorică, încît este inutilă reproiectarea fenomenală din partea criticii. Recunoştea criticii „ştiinţifice", negată total, meritul de a vedea opera literară ca operă socială „care mărturiseşte despre anumite dispoziţiuni sufleteşti ale unui popor într-un anumit timp". Istoria face serviciile unei extracritici, priveşte opera din afară, metoda sa caută desăvîrşirea în opere geniale. Geniul este potenţarea maximă a adevărului, deci este etern, şi orice este etern e un element de cultură umană. După acel omagiu adus istoriei, M. Dragomirescu trecu la desfăşurarea sistemului său acuzînd într-una nefolosirea metodei istorice. Studiul despre Eminescu era o polemică cu critica sociologică tainistă, cu critica psihologică a fiziologiilor lui Sainte-Beuve. Nu recunoaşte nici un aport al personalităţii omeneşti în genere în fazele de plăsmuire a operei de artă. Singura forţă maternă a operei de artă e personalitatea artistică. Personalitatea omenească a derivat din cea artistică. Deci omul întîi e artist şi apoi om. Pesimismul lui Eminescu aparţine condiţiei personalităţii sale artistice.

„Ca personalitate omenească, Eminescu ar fi putut rămîne optimist sau pesimist după cum ar fi cerut împrejurările vieţii, dar n-ar fi putut produce nici o operă literară; ca personalitate artistică, el n-ar fi putut fi decît pesimismul din poemele sale".

Personalitatea artistică, în cazul geniului, dirijează şi supune personalitatea omenească. Profesorul era în ceartă cu Sainte-Beuve, Taine, Brandes pentru căutarea cauzalităţii operei de artă în mediu, moment etc.

„Ei bine, noi susţinem că aceste împrejurări ce caracterizează « personalitatea omenească » nu pot explica în mod cauzal personalitatea artistică; că ele sînt numai nişte circumstanţe întîmplătoare ale altor împrejurări ereditare, naturale şi sociale, care cu adevărat cauzează personalitatea artistică. Noi susţinem că o operă de artă nu poate răsări decît numai dacă *unele* (şi nu *oricare*) condiţiuni interne hereditare se întîlnesc în *unele* (şi nu *oricare*) condiţiuni externe şi sociale; şi că prin urmare, toate celelalte împrejurări, în afară de acestea, nu pot fi considerate decît, cum ar zice Stuart-Mill, ca nişte *condiţiuni negative*, care contribuiesc la ivirea efectului tocmai prin *nelucrarea* lor".

În această formulare nimic nu poate fi dat deoparte. M. Dragomirescu viza în această reacţie categorică pe vulgarizatorii interpretărilor „ştiinţifice" şi ai deducţiilor automate, pe doctorii în doctrine sociale, care subsumau personalitatea actului creator unor imperative exterioare. Critica adusă lui Aron Densuşianu, I. Grama, N. Petraşcu (printre ei aşază şi pe C. Dobrogeanu-Gherea) este contra identificării confuze ce se opera în analize între planul biografic şi cel artistic. Aici a greşit şi Gherea tălmăcind nu o dată idealul artistic prin aspiraţia pasageră a omului Eminescu, trecînd opera în lumea imediată a diurnului. Pentru Mihail Dragomirescu opera de artă este singurul univers şi cel ce merită să fie explorat. Restul este auxiliar. Raţiunea de a fi a criticii se dovedeşte numai în efortul de a dovedi frumosul operei de artă. Avînd o existenţă de sine, trăind prin ceea ce are şi nu prin ceea ce a fost autorul, opera de artă trebuie studiată autonom, ca o realitate. Importul de metode compromisese rosturile criticii. Opera de artă trebuie să-şi alcă-

tuiască un sistem critic aplicat specificului său, privită ca „un fragment al existenței eterne". Mihail Dragomirescu trebuie înțeles mai sus de interpretarea obișnuită, vulgarizată mult de adversari, recrutați și dintre elevii săi, trecînd peste sistemele și condițiile receptării operei de artă. Sînt unele naive forme de statistică și administrație estetică, cu exemplificări din științele naturii, practicînd analogii facile și disecînd opera de artă pînă acolo încît ceea ce el voia să recupereze și să salveze din coșul cu vechituri al criticii științifice pierdea printr-o sumă incredibilă de formulări, de scheme și definiții. Critica științifică era combătută cu un alt sistem, deci alte limite și impedimente de a lăsa liber exercițiul criticii literare. Opera de artă pe care o apăra Mihail Dragomirescu se izola printr-un nou sistem de garduri și de turnuri de pază, încît cu alte arme se amenința nu existența, ci puterea de înțelegere, firească, a operei literare.

Mihail Dragomirescu nu este un iconoclast decît al istoriei literare anchilozate, țepene în formule, aplicînd un calapod pentru întreaga fenomenologie literară. El pornește de la literatură și cere ca primatul studiului istoric să-l aibă opera și nu bifurcațiile biografiei. Capodopera este veșnicie, istoria este fluctuanță.

„Așa fiind, nu literatura trebuie să se subordoneze istoriei, ci istoria trebuie să se subordoneze literaturii. Și astfel, literatura cere o știință care se ocupă cu sufletul omenesc, cere altă bază decît istoria. Această știință e Filozofia".

Și filozofia pe care el vrea să fundamenteze estetica și critica este *integralismul*. În această doctrină Mihail Dragomirescu sintetiza vechile sale opinii estetice; în fine, un sistem. La congresul de istorie literară de la Budapesta, o extrăgea în paisprezece puncte-teze: studiile literare trebuie să cerceteze operele și nu autorii; conținutului intelectual al operei trebuie să i se cerceteze elemente afective și de energie; împărțirea operelor în: capodopere, opere de talent și opere de virtuozitate; definirea capodoperei; existența ei într-o lume „psiho-fizică" sau mistică a artei etc., etc.

Antiistorismul său trecea pe plan mondial, apărat atunci de prea puțini și contestat de cei mai mulți ca o încercare de a le desființa disciplina. Mihail Dragomirescu cerea să se renunțe la istorism, care înseamnă relativitate și accidental, în favoarea ideii. Pentru un popor, à propos de istorie în general, nu interesează fragmentele, ci sinteza pe care o dă spiritul. El e legat de esență, sufletul de istorie. M. Dragomirescu propune să se studieze pe baza principiilor sale spiritul unui popor pe trei direcțiuni: volitivă, intelectuală și afectivă. Trebuie să cedeze și să se ocupe și de „produsele sufletului", ca un cadru al produselor spiritului. În felul acesta, caracteristica spiritului românesc în secolul al XX-lea era „energia optimistă și neînfrîntă". Ca în teoretizările de la „Viața nouă", ale rivalului său! El voia, așadar, nu o istorie literară completă. Operele de talent și îndemînatice nefiind valoroase, puteau sta deoparte fără nici o pagubă. Conștiința unui popor o reflectă capodoperele, creația lui pură. Deci istoria literară era o istorie a capodoperelor. Singura sa carte de istorie literară aplicată obiectului se intitula polemic *Sămănătorism, poporanism, criticism*; apărută în 1934, nu a putut, paradoxal, să fie o istorie „obiectivă" a începutului secolului al

XX-lea, tocmai din cauza implicațiilor ideologice de orientare. Cele trei curente erau trei epoci în istoria spiritului românesc. Este însă o discuție despre ideologia literară, politică și fără nimic din „integralism". Mihail Dragomirescu aplicînd toate teoriile sale nu avea ce să spună. Intra într-un palat gol, unde nu mai trăia nimeni. Operele sînt cîntărite pentru a se stabili dacă sînt capodopere, opere de talent și opere îndemînatice. Nu rămîn decît descrieri și formulări seci. M. Dragomirescu nu poate să susțină sistemul său prin critică. Povestitorul Marcu Beza are „o limbă curată și armonioasă și multe amănunte interesante", Mihai Chiriţescu este, din punctul de vedere al formei, „original", Basarabescu are „stil sobru și robust, poezia lui Iorga „e inarmonică", Iosif ne face pentru întîia dată „să pipăim *grația*", iar „culmea genialității sale poetice" o realizează în *Doina*; Cerna e geniul care urcă de la semnificația națională (el îi spune naționalistă) la cea universală; Sandu Aldea are stil „viguros, larg și colorat". Firește, unele remarci sînt intuite la proporția adevărului; teoretizarea misticismului național prin „Sămănătorul", continuitatea eminescianismului, reținerea valorii direcției culturale a mișcării dirijate de Iorga. În rest, sînt caracterizări uscate. Proza arheologică a lui G. Murnu „este remarcabilă prin armonia și puritatea ei științifică". Nici simpatiile sale — P. Cerna, Brătescu-Voinești, Gala Galaction — nu obțin mai mult. O definiție a lui Brătescu-Voinești este școlară și nu convinge pe nimeni că acesta este un prozator notoriu:

„Atmosfera în care el îmbracă obiectele ce ne înfățișează este străvezie, ca atmosfera unui ochean de vară pe cîmpiile noastre. Seninul în care le desfășoară este adînc și luminos, cu o nuanță de dureros-plăcut în tăinicia lui. Mistic, prin adîncime, clasic prin limpezime, realist prin justețe, sufletul lui Brătescu-Voinești este unul din sufletele în care sublimul nu există, dar în care grația se subordonează, la fiece clipă, frumuseții".

Calistrat Hogaș e „vioi, cursiv, și plin de sevă descriptivă".

M. Dragomirescu simte că are în mînă „capodopere" ca *Păcat boieresc* și *Haia Sanis*, dar nu le poate explica. Ideea e „adîncă", „atmosfera estetică bogată, colorată și largă, plasticitatea desăvîrșită".

Capodopera lui Dragoslav este *Noaptea Sfîntului Andrei*.

M. Dragomirescu își laudă ucenicii: G. Vîlsan, C. Pavelescu, Corneliu Moldovanu, Gregorian cu „capodopera" epicii românești, *Pe Golgota*. Pe sine se numește reprezentantul „misticismului rațional al secolului XX".

Prin „misticismul său rațional" și prin aplicarea sa, Eminescu, Caragiale și Creangă fură așezați pe axa universală. Credința aceasta însă n-o putu exprima critic. Astfel, despre Eminescu, pornind de la cele trei premise în cercetarea unei opere — fondul, forma și armonia —, susține că „este mare și universal, neîncetînd de a fi național, prin minunata lui formă, prin fond și, precum vom vedea, mai cu seamă prin armonie". Prin fond era mare pentru că temele sînt universale. Universalitatea poetului constă întîi de toate în vehicularea unor idei universale. Prin formă — aici M. Dragomirescu afirma că poetul e un primitiv („Primitivismul este o formă greșită genială. Incorectitudinea este o formă greșită a talentului sau a virtuozității") —, de asemenea e universal, prin armonie, așișderea și chiar mai mult. Aici se vede că armonia e „cel mai însemnat organ al unei capodopere". Dar în ce constă armonia, *magia*

eminesciană, nu se văzu. Criticul integralist arată mai multe exemple de armonie „frumoasă", „reușită". Vrînd să dovedească universalitatea și genialitatea lui Alecsandri, se opri la poeziile populare îndreptate de el : *Mioriţa*, *Miu Copilul*, *Mănăstirea Argeșului*. Pe acestea el le revendica „muzei" lui Alecsandri. Ele erau capodopere pentru că le prelucrase poetul. „Cîteșitrele au idee generatoare care poate fi caracterizată de sublimă" ; „atmosfera estetică și o plasticitate ușor caracterizabilă", „formă simplă și adîncă și o armonie unică".

M. Dragomirescu spunea undeva că rigorii unei metode i-a opus rigoarea alteia, care părea mai flexibilă și mai proprie naturii operei literare. Dar antiistorismul său declarat, salutar pentru lupta contra abuzurilor școlilor psihologiste și sociologiste în critică și în cercetarea literară, alunecat însă pe panta unui formalism de metodă și a unui stereotipism al expresiei la unii elevi ai săi, a promovat masiv studiul mijloacelor artistice, al definițiilor, implicînd un efort de a găsi un limbaj nou criticii literare. Metoda integralismului este salutară intenţional pentru selectarea *operei* dintre scrierile unu autor și pentru încercarea de a defini frumosul artistic prin sine. Cu Mihail Dragomirescu va începe operaţia de analiză, laboratorul de decantare a valorilor printr-o alchimie proprie. El a ajuns să alcătuiască lanţul de reacţii ale combinaţiilor, să propună o matematică a formulărilor estetice. După Maiorescu, care a făcut o critică de formare a gustului naţional pentru frumos, M. Dragomirescu a educat prin școală și prin seminar. El a învăţat și a știut ce este o operă literară, i-a cunoscut arhitectura interioară și a deprins generaţiile să judece și să se apropie de literatură după criterii care le puteau releva fenomenul artistic. În confuzia de planuri în studiile literare, Mihail Dragomirescu a simţit nevoia unei reacţii proestetice. Dar, în sprijinul său a ridicat alte neajunsuri cercetării literare. Viaţa unei capodopere iradia printr-un sistem complicat de circulaţie cu factorii externi, nu prin sistemul său de definiţii și de formule. Exclusivitatea cercetării capodoperei a devenit exclusivism estetizant. M. Dragomirescu a venit cu un sistem inaplicabil, firește, și respins chiar în cercetările sale. Dar ceea ce a rămas a fost pledoaria sa, abstractă, pentru a nu se produce confuzia esteticului și pentru a începe studiul literar cu literatura și prin literatură. Multe recomandări de metodă sînt vizibile și de școală, după care atîţia profesori și atîţia ziariști au învăţat de la el că stilul e *viguros*, *clar*, *matur*. Etichetările sale au o naivitate profesorală sinceră și cu cîteva formule se caută stabilirea unei lucrări pe una dintre cele trei faze de existenţă : capodoperă, operă de talent și operă de virtuozitate. I-a lipsit vîna polemică în critică, fantezia creatoare de a pătrunde și de a exprima critic ceea ce noţional și estetic înţelegea. A simţit opera de artă, dar n-a putut s-o cînte. El a avut lîngă el o lădiţă cu tiparele fiecărei categorii de scrieri, cu formulări de-a gata și le-a utilizat de fiecare dată. Viaţa unei opere de artă devenea un peisaj uniform, un parc cu copiile aceloraşi statui, recomandate vizitatorilor pentru aceleaşi motive : *idei universale*, *armonie* etc. M. Dragomirescu nu a zidit singur nici un monument. A făcut planuri și scheme și singur s-a înălţat pe ele și a visat cum ar arăta istoria unei literaturi împodobită după gustul său. Dar, la seminarul său, studenţii au reţinut un adevăr unic : că literatura trebuie căutată prin sine. Ea nu este un univers subetajat sau supra-

etajat al altor elemente, ci un domeniu strict al frumosului realizat de om şi de dominare a facultăţilor spiritului uman. Mai mult M. Dragomirescu n-a putut să-i convingă. Sistemul său avea defectele şi calităţile oricărui sistem. M. Dragomirescu, în lupta sa antiistorică, pregătea ca la un seminar pe viitorii interpreţi ai literaturii, i-a disciplinat, chiar şi formal, cu rigorile frumosului artistic.

LA SIGNIFICATION DE L'ANTIHISTORISME DE M. DRAGOMIRESCU

Résumé

M. Dragomirescu, le continuateur de l'école critique fondée par Maiorescu, a été considéré en Roumanie comme l'auteur du premier système esthétique moderne ; il l'est, de nos jours encore, à un moment où l'étude des aspects structuraux de l'œuvre d'art connaît un ample revirement. Son « antihistorisme » dans la recherche littéraire a imposé un respect de l'œuvre d'art en soi et a organisé un véritable système dialectique de la composition du chef-d'œuvre. Avec M. Dragomirescu une théorie esthétique du chef-d'œuvre, une science de l'architecture de l'œuvre d'art est instaurée. Ses théories ont eu un grand retentissement à l'étranger, où elles furent appréciées par des personnalités comme Benedetto Croce ; M. Dragomirescu considérait le beau comme une valeur viable par elle-même et non par des circonstances et des auxiliaires ; en même temps il a promu la conception de l'autonomie de l'esthétique par son système appelé « *intégralisme* », lequel bien entendu n'avait rien a voir avec l'intégralisme des courants d'avant-garde de l'entre-deux-guerres.

La conception esthétique de M. Dragomirescu tend à expliquer et à séparer l'univers propre à l'œuvre d'art de l'univers quotidien ; à grouper les phénomènes artistiques et à établir une hiérarchie des valeurs. Le grand danger de ce système était celui que les formules et les schémas pouvaient dégénerer en clichés littéraires.

M. Dragomirescu demeure néanmoins l'un des esthéticiens qui considérait que la critique littéraire devait porter exclusivement sur l'œuvre d'art, qui a milité pour que la mission de l'art ne soit pas comprise d'une manière erronée.

ЗНАЧИМОСТЬ АНТИИСТОРИЗМА М. ДРАГОМИРЕСКУ

Резюме

Михаил Драгомиреску, продолжатель критической школы Майореску, является у нас автором первой новейшей эстетической системы и во время ее появления и сегодня, когда изучение структурных аспектов художественного произведения познало полный переворот. Его антиисторизм в литературном исследовании вызвал уважение к художественному произведению, рассматриваемому само по себе и организовал настоящую диалектическую систему композиции шедевра. Вместе с Михаилом Драгомиреску появляется эстетическая теория шедевра, наука архитектуры художественного произведения. Найдя широкий отклик у зарубежных ученых, будучи высоко оценены такими выдающимися личностями, как Б. Кроче, теории Михаила Драгомиреску относительно художественной красоты как ценности самой по себе, а не бла-

годаря обстоятельствам и вспомогательным средствам, продвинули точку зрения об автономии эстетического посредством системы, названной *интегрализм*, что, разумеется, не имело ничего общего с интегрализмом передовых течений периода между двумя мировыми войнами.

Эстетические взгляды Михаила Драгомиреску пытаются объяснить и отделить мир, свойственный художественному произведению, от будничного, сгруппировать художественные явления и установить иерархию ценностей. Наибольшей опасностью, определяющейся самой системой, являлась подмена формул и схем литературными шаблонами и рецептами. Однако, оставляя это в стороне, Михаил Драгомиреску остается одним из тех, кто боролся за исключительно исследование художественного произведения, за то, чтобы искусство понималось так, как в этом состоит его призвание.

GUSTAVE LANSON

În legătură cu o culegere a unora din studiile sale

N. N. CONDEESCU

Era, la bătrîneţe, un omuleţ firav, cu o bărbuţă cenuşie şi o vorbă domoală, aproape stinsă, dar distinctă prin rostire supravegheată şi spaţiere uniformă a cuvintelor. Preda din 1900 „elocvenţa franceză" la Sorbona şi cariera universitară de peste un sfert de veac şi-a încheiat-o la direcţia Şcolii normale superioare (1920—1927), în care intrase ca elev în 1876. A contribuit mai mult decît oricare istoric literar francez la teoretizarea şi ilustrarea unei metode de cercetare întemeiată pe ceea ce era mai valabil în critica biografică a lui Sainte-Beuve, în determinismul rasă — mediu — moment al lui Taine şi în evoluţionismul lui Brunetière. A întemeiat o şcoală aprig combătută de criticii dogmatici, impresionişti şi estetizanţi, care au mutat, astfel, pe terenul istoriei literare vechile dispute dintre ei. În campaniile antilansoniene s-a amestecat şi oarecare patimă politică. Savantul nu a militat în nici un partid, dar colaborase cu cronici literare la *L'Humanité* şi nu făcuse nici o taină din convingerile lui radical-socialiste.

*

Era încă profesor de liceu cînd teza lui de doctorat despre *Nivelle de la Chaussée et de la comédie larmoyante* (1887) l-a impus atenţiei cercurilor universitare. Era istoria unui gen urmărit de la tragicomedia barocă la dramele lui Diderot. Apogeul dintre 1730 şi 1750 coincide cu începuturile expresiei sensibilităţii în literatură, înfăţişată de Lanson ca un efect al unei modificări în moravurile şi în mentalitatea claselor sociale cultivate din acea vreme.

Cîţiva ani mai tîrziu (1894) îi apărea, la Hachette, prima ediţie a acelei *Histoire de la littérature française*, devenită în scurt timp un manual clasic şi, ca atare, frecvent reeditat. Era opera unui tînăr de treizeci şi şapte de ani. Avea multe scăderi : un ev mediu vizibil cunoscut doar prin monografii, nu prin texte ; rezistenţă faţă de valoarea romanului realist din secolul trecut ; supărătoare opacitate faţă de Baudelaire şi o completă neînţelegere a simbolismului. În schimb, o excelentă cunoaştere a literaturii franceze moderne de la Renaştere la romantism. Multe

din studiile și monografiile de mai tîrziu ale lui Lanson pornesc de la aprecieri fugare, de la viziuni personale exprimate în acele capitole dense. Pentru a prelungi succesul manualului și după dispariția autorului, casa editoare s-a adresat lui Paul Tuffrau, care a introdus în lucrare discrete retușări la capitolele care tratează literatura franceză dinainte de 1850 și a refăcut complet partea de la Baudelaire și Flaubert, pînă aproape de zilele noastre. Complementul acestei sinteze este utilul *Manuel bibliographique de la littérature française moderne* (1913, ed. a 2-a, cu un supliment 1921; alte două retipăriri pînă în 1939), întregit ulterior prin două volume alcătuite de Jeanne Giraud (1939—1956). La apariția sa, acest manual bibliografic era, în Franța, primul instrument de lucru de acest gen. Cel al lui Hugo Thieme, care îl precedase cu vreo șapte ani, se limita la secolul al XIX-lea și era, de fapt, prin ordinea lui alfabetică, aceea a numelor de autori, un dicționar bibliografic. Manualul lui Lanson nu este exhaustiv și nici analitic-critic. Are însă avantajul unei prezentări sistematice, care îi face consultarea lesnicioasă și instructivă; în cadrul fiecărui secol, indicația cărților de interes general; apoi curentele și genurile; înlăuntrul acestora, autorii; la fiecare, edițiile de opere complete, monografiile și studiile de amănunt.

Istoria literaturii franceze a fost precedată și urmată de cîteva dintre cele mai bune monografii ale lui Lanson: *Bossuet* (1890), *Boileau* (1892), *Corneille* (1905) și *Voltaire* (1906). Ultima, larg răspîndită prin retipăriri, a rămas o excelentă sinteză, poate prea sumară pentru vasta activitate de propagandă prin broșuri a filozofului din perioada lui elvețiană, dar neîntrecută în strădania de a indica la fiecare operă, la fiecare inițiativă a lui Voltaire, coordonatele acesteia cu mișcarea luminilor, dar și accentul voltairian al lor; izvoarele generale și cele particulare ale fiecăreia din contextul de ideal al vremii, dar și originalitatea cu care le-a înzestrat celebra ironie a scriitorului.

★

L'Art de la prose (1908) a însemnat o cotitură în istoria stilisticii franceze. N-a teoretizat asupra problemelor și metodelor acestei discipline, care înainte de Ch. Bally nu pretindea să se desprindă din tehnica explicărilor de texte. A constituit o încercare de a motiva plăcerea procurată de citirea marilor prozatori, de la Rabelais la Flaubert. Ritmul frazei, modulat după cel al ideii sau al sentimentului, criteriile stilistice urmărite de-a lungul unor versiuni succesive — iată ce arată, pe citate semnificative, autorul acestui îndreptar al tuturor cititorilor doritori să-și justifice lor înșile admirația față de un scriitor preferat. Ultimul capitol, *Falsa artă*, este o dovadă convingătoare a discernămîntului estetic al lui Lanson. Prin ce banalități stîngace imitatorul se așază mult în urma creatorului; cum se deosebesc stridențele de armonii, justețea de aproximație și coloritul intens de cenușiul cețos al talentelor discutabile — iată învățămintele acestei cărți pline de sugestii care a ușurat multor generații de profesori înțelegerea procedeelor prozei de artă.

În timpul războiului dintre 1914 și 1918, Lanson, în misiune universitară de-a lungul S.U.A., a ținut la Universitatea „Columbia" din New York un curs despre istoria tragediei clasice franceze, tipărit acolo sub formă de note (1920). Ediția a doua, *Exquisse d'une histoire de la*

tragédie française (Paris, Champion, 1927), păstrează aceeaşi prezentare schematică, însă bogăţia observaţiilor asupra succesiunii sistemelor dramatice care au marcat etape în dezvoltarea genului, asupra prefacerilor sociale care au impus schimbarea resorturilor, treptele definirii unei poetici a tragediei, lent desprinsă din declamaţiile Renaşterii şi din noianul de aventuri al tragicomediei pentru a deveni concepţie a unui teatru psihologic, urmărirea transformării genului în tribună de idei înaintate de-a lungul veacului Luminilor şi, în sfîrşit, absorbirea supravieţuirilor tragice de către drama romantică fac din această schiţă a unei sinteze un răspuns lansonian la concepţia darvinistă despre evoluţia genurilor profesată de Brunetière. Nici o paralelă aici cu speciile naturii. Literatura, aspect al istoriei civilizaţiei după Lanson, se sprijină pe istoria socială şi pe cea a doctrinelor estetice şi se documentează prin metode filologice.

Înainte de călătoria peste ocean, Lanson adusese acestei filologii cel mai masiv prinos al său, cel al ediţiei critice a *Meditaţiilor* lui Lamartine (1915, 2 vol.). Date noi asupra genezei şi elaborării fiecărei poeme, variante şi mai ales izvoare. Da, nimic în tematica şi în vocabularul lui Lamartine care să nu fi fost preluat din elegia preromantică. Şi totuşi ! Aceste materiale, replămădite şi însufleţite de o sensibilitate tinerească, exprimate cu căldura unei sinceritǎţi comunicative, înnobilate de accente poetice a căror muzicalitate masca o retorică desuetă, constituiau o poezie nouă, cea aşteptată de generaţia de la 1820.

Lanson şi-a continuat lucrările filologice de speţa ediţiilor critice prin *Lettres philosophiques* ale lui Voltaire (2 vol., ed. a 4-a, 1930). O mică monografie a fiecărei scrisori îi precizează izvoarele şi sensul, îi indică locul în istoria ideilor scriitorului şi influenţa în ambianţa Luminilor.

Studiul introductiv general pune la curent cu greutăţile întreprinderii : 16 ediţii originale, fiecare cu modificări de mîna autorului ; mii de aluzii la evenimente din Franţa şi Anglia, de la Cromwell la exilul lui Voltaire pe malurile Tamisei ; informaţie complexă, atît directă, cît şi cărturărească, de reconstituit şi mai ales greutatea alegerii unui text de bază pentru ediţia sa critică. Lanson ne convinge că între cea din Londra, îngrijită de Theoriot, şi cea editată la Rouen, de Jare, tot în 1734, ultima este de preferat, întrucît introduce cele mai recente corecturi ale lui Voltaire, reprezintă ultimul stadiu al gîndirii sale din acel an crucial pentru zbuciumata lui existenţă. Ediţia aceasta, tezaur de erudiţie, a dat noi impulsuri studiilor arouetiste şi a deschis calea cercetărilor în vederea altor texte critice din vasta operă a lui Voltaire : *Candide* (A. Morize) şi *Zadig* (G. Ascoli).

★

Încă două monografii, una despre *Les Essais de Montaigne* (1930), cealaltă consacrată lui Montesquieu (1932), încheie activitatea lui Lanson din anii retragerii studioase de după direcţia Normalei. Imaginea acestei vieţi de cercetător ar rămîne însă trunchiată dacă am căuta să o reconstituim numai după volumele menţionate, chiar dacă am fi să le adăugăm un număr aproape egal de antologii şi ediţii şcolare de opere clasice. An de an însă Lanson a publicat, în diverse periodice, studii, de valoare inegală, firește, dar nici unul inutil, nici unul lipsit de partea

lui de contribuţie fie documentară, fie interpretativă. În afară de *Hommes et livres* (1895), savantul nu s-a preocupat să le înmănuncheze în volume. Au făcut-o discipolii lui, o dată în 1929 şi a doua oară în 1965. Culegerea *Études d'histoire littéraire* din 1929 (ed. H. Champion, un vol. de 333 pag.) cuprinde, între altele, acel model de critică de atribuţie pe bază de stilistică anume *Le „Discours sur les passions de l'amour" est-il de Pascal?*. Studiul apăruse cu nouă ani mai înainte în revista britanică „French Quavterly". Opusculul citat era atribuit lui Pascal de o copie din veacul al XVII-lea. Într-un articol din „Revue des deux Mondes" (25 oct. 1907), Victor Giraud exprimase îndoieli asupra acelei paternităţi. Critica internă a lui Lanson fundamentează atribuirea către Pascal printr-o răbdătoare comparaţie între ideile şi vocabularul *Discursului* şi cele din *Pensées*. Mai tîrziu, Henri Jacoubet în *Le „Discours sur les passions de l'amour" peut-il être rendu à Pascal?* (în „Revue d'histoire littéraire de la France", 1938, p. 1—22) a adus noi argumente în favoarea tezei lansoniene. După război, Louis Lafuma a tăgăduit categoric atribuirea în *Le „Discours sur les passions de l'amour" n'est pas de Pascal*! (aceeaşi revistă, 1949, p. 113—129), dar scrupulele sale excesive n-au zdruncinat demonstraţia prin metode filologice strălucit condusă de Lanson.

Volumul din 1929 era însă departe de a întruni toate studiile istoricului literar împrăştiate prin diverse numere ale unor periodice ca „Revue du Mois", „Revue de Métaphysique et de Morale", „Revue de Paris", „Revue Universitaire", „Revue de Belgique", dar mai ales „Revue d'histoire littéraire de la France". Fără să-şi facă iluzia că le reproduce pe toate, Henri Peyre, de la Universitatea Yale (S.U.A.), a cuprins în cele 479 de pagini ale volumului *Gustave Lanson, Essais de Méthode, de critique et d'histoire littéraire* (Paris, Hachette, 1965) esenţialul activităţii de acest gen a fostului profesor la Sorbona. Noua culegere nu se suprapune decît în mică parte celei din 1929. Reproduce doar două studii regăsite şi în cealaltă : *L'influence de la philosophie cartesienne sur la littérature française* şi *Le Rôle de l'expérience dans la formation de la philosophie du XVIII-e siècle en France*. În rest, extrase din *Boileau*, din *Voltaire*, din *Nivelle de la Chaussée*, cărţile de succes ale lui Lanson, dar şi pagini de convingeri şi doctrină din *Hommes et livres*, precum şi studii de răsunet la vremea lor, ca *L'histoire littéraire et la sociologie* (din „Revue de Métaphysique et de Morale") 1904, *La Méthode de l'histoire littéraire* (din „Revue du Mois", 1910), *Molière et la force* (din „Revue de Paris", 1901), *L'Unité de la pensée de J. J. Rousseau* (din „Annales de la société J. J. Rousseau", 1912), *Le centenaire des Méditations* (din „Revue des Deux Mondes", 1920) sau *La vie morale selon les Essais de Montaigne* (ibid., 1924). Cînd o recenzie sau o prefaţă exprima o luare de atitudine sau aducea o contribuţie la fenomenul literar prezentat, H. Peyre le-a intercalat printre studiile lansoniene de mai mare întindere.

★

Încercarea profesorului de la Yale de a reconstitui pe Lanson este oare oportună? Are sorţi de izbîndă? Parţial, cred că da, fiindcă este vorba de o valoare care, deşi aprig discutată, s-a impus de mult, în lumea universitară cel puţin; a căpătat acolo o pecete de oficializare. Metoda lansoniană este de zeci de ani ţinta multor obiecţii, ba chiar a unor atacuri

înverşunate, puncte de plecare, adesea, pentru noi căutări întru o cercetare cît mai ştiinţifică a trecutului literar. Atacurilor, Lanson le-a răspuns calm, cu precizări asupra metodei sale, dar mai ales cu lucrări de prestigiu. Cele mai preţuite, s-a văzut, scrutează perioada clasică şi cea a Luminilor. Orizont ceva mai larg deci decît al multora din discipolii lui specializaţi în cîte un secol, ca Plattard şi Villey. N-a făcut incursiuni în domeniul literaturii comparate decît ocazional.

Munca lui de bibliograf şi de editor de texte este strîns completară activităţii de istoric literar.

Această activitate s-a definit mai întîi ca o reacţiune împotriva criticii dogmatice (vezi culegerea publicată de Peyre, p. 32) şi a celei impresioniste (ibid., p. 433). A ţinut să împrăştie confuzia care dăinuia în anii 80 ai veacului trecut între acele soiuri de critici şi între istoria literară. Şi totuşi, istoria literară nu este antinomică unei critici care ar tinde cinstit şi fără prejudecăţi să-şi explice cît mai complet opera literară. Disciplină subordonată istoriei unei civilizaţii, istoria literară se serveşte de metodele ştiinţelor istorice, combinate însă cu cele ale istoriei artelor. Istorismul literar, în măsura în care cercetează documente în vederea reconstituirii vieţii unei opere, va folosi spiritul critic al istoricului cînd acesta examinează edicte şi rapoarte ; cum însă are datoria să se pronunţe totodată asupra valorii operelor, îşi va motiva judecata nu în numele unui sistem prestabilit, nu prin invocări de satisfacţii personale, ci prin dublul criteriu al corespondenţei dintre operă şi un ideal estetic contemporan ei, precum şi al unei dăinuiri în conştiinţa generaţiilor următoare, ceea ce îi conferă o aureolă de universalitate. Nu, Lanson n-a îndemnat niciodată la erudiţie copleşitoare pentru un nesăturat *libido sciendi*, ci atît cît este utilă pentru o cît mai deplină înţelegere a operei. Articolele *La Méthode de l'histoire littéraire*, *Après Sainte-Beuve* şi unele recenzii sînt categorice în a afirma că, în străduania de a lămuri cît mai deplin opera, istoria literară dă mîna criticii şi îi sacrifică minuţia faptelor cînd acestea încetează să mai fie semnificative, deci cît de cît utile explicaţiei.

Din biografia scriitorului se va reţine doar ceea ce luminează opera. Atenţia se va concentra asupra acesteia : geneză, elaborare, conţinut de idei şi de sentimente, măiestrie artistică, succes. De la Sainte-Beuve deci, interesul pentru personalitatea creatorului şi pentru împrejurările în care s-a format intelectualiceşte. De la Taine, accentul pe operă şi conştiinţa unui determinism fără de care creaţia ar fi fost altfel plăsmuită. De la Brunetière, ideea evoluţiei genurilor dezbărată însă de viziunea pretins darvinistă a unei fatalităţi desprinse de contextul social. Capitolul *La littérature et la science* din volumul *Hommes et livres* este o critică curajoasă a acestei devieri, a pretenţiei de a identifica literatura cu biologia. Lanson, consecvent principiului său fundamental că istoria literară este un aspect al istoriei civilizaţiei, îi găseşte interferenţe cu sociologia. Nu este de acord cu De Bonald şi D-na de Staël precum că literatura este o imagine a societăţii, ci o consideră mai degrabă ca o modalitate de exprimare a unor aspiraţii, a unui ideal nerealizat. Nu tăgăduieşte literaturii corelaţii cu instituţiile, precum şi cu alte forme de cultură spirituală, dar o vede strîns legată de societate mai ales prin public. Opera exprimă atît pe autor, cît şi pe cititorii cărora ea se adre-

seză. Succesul îi este condiționat de concesiile față de „consumatori", de gradul în care i-a reflectat gusturile și năzuințele. Articolul *L'Histoire littéraire et la sociologie* (1904) este revelatoriu pentru acest sociologism literar tipic anilor 1890—1920. Dincolo de relațiile dintre suprastructuri și de problemele puse de difuzarea operei, Lanson nu mai intuiește alte condiționări. Vede medii sociale, ca și Sainte-Beuve și Taine, dar nu raporturi sociale. Cît despre rolul prim al producției, nici nu poate fi vorba, firește, ca Lanson să-i fi întrevăzut greutatea.

În limitele acestei înțelegeri trunchiate, savantul a fost de bună-credință. Și-a propus obținerea unei apropieri cît mai strînse de realitatea literară din trecut, de adevăr, cum îi plăcea să repete. Pentru a înțelege fenomenul literar în toată complexitatea lui, Lanson sfătuia să fie considerat cu deplină imparțialitate, fără prejudecăți, fără spirit de sistem. El însuși s-a ridicat la această seninătate științifică de cîte ori s-a ocupat de autori și opere anterioare veacului al XIX-lea. Față de acestea își crease, prin erudiție, receptivitatea unui contemporan cultivat al lor. Înțelegerea aceasta se oprea însă la mijlocul secolului trecut. Format intelectualiceşte înainte de 1880, în cultul unor valori de mult statornicite în panteonul gloriilor literare ale Franței, Lanson n-a mai înțeles nici pe Zola, nici pe Mallarmé. În *La littérature et la science* (1895) a tăgăduit romanului capacitatea de a-și documenta cititorii asupra unui aspect al societății. Articolul *Stéphane Mallarmé* (1893) neagă posibilitatea unei poezii întemeiate numai pe armonii verbale, fără „idei clare".

Dintre studiile întrunite de H. Peyre, multe se citesc cu plăcere pentru că dovedesc la Gustave Lanson fie darul de a distinge filiațiile literare și de a reliefa transformările lor calitative, ca, de pildă, *Molière et la farce* (1901), care a atras atenția asupra originilor populare ale operei marelui comic, fie capacitatea de a urmări idei și de a reclădi sisteme, ca în *L'Unité de la pensée de J. J. Rousseau* (1912), fie, mai adesea, gust literar întemeiat pe o îndelungată experiență a operelor, ca în *Le Centenaire des Méditations* (1920). Analizele stilistice le-a conceput nu atît estetic, cît filologic, sub formă de comparație între creație și izvorul ei (*Comment Ronsard invente*, articol din „Revue Universitaire", 1906) sau ca reconstituire a etapelor unei opere de-a lungul mai multor versiuni, cu reliefarea progresului spre compoziția mai strînsă și spre exprimarea mai clară și mai pregnantă (*Sur une page de Bourdaloue* și *Un manuscrit de „Paul et Virginie"*, ambele în „Études d'histoire littéraire" din 1929).

★

Cînd, după primul război mondial, scrupulul filologic în critica textelor, preocuparea de a fi informat cît mai complet, rîvna de a reînnoi studiul unui scriitor și al unei opere prin valorificarea de inedite au fost etichetate drept metode lansoniene, școala aceasta franceză de istorie literară dăduse lucrări demne de toată stima. Apăruseră *Ronsard poète lyrique* al lui Paul Laumonier (1909), *La Bruyère critique des conditions et des institutions sociales* al lui Maurice Lange (același an) și *Le Drame en France au XVIII-e siècle* de Félix Gaiffe (1910).

Contemporan cu aceste vaste monografii este și *Le poète François Mainard* (1909) al lui Charles Drouhet, teză condusă de Lanson și recenzată elogios de el în „Revue d'histoire littéraire de la France" (1910,

p. 403—405). Prin Drouhet, metodele lansoniene au pătruns şi la noi, contribuind la întărirea scrupulului critic în cercetările de istorie literară şi de literatură comparată. În acelaşi timp, alţi discipoli ai lui Lanson, atît francezi, cît şi străini, îi aplicau concepţiile în multe alte ţări : Morize în S.U.A., Rudler în Anglia, Charlier în Belgia, Fransen în Olanda. Lansonienii cei mai ortodocşi au fost Gustave Rudler, cunoscut prin lucrările lui asupra lui Benjamin Constant şi Daniel Mornet, excelent specialist în literatura secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea.

Rudler este autorul celei mai rigide codificări a metodelor lansoniene : tratatul *Les Techniques de la critique et de l'histoire littéraire en littérature française moderne* (Oxford, 1923).

Mornet a fost, între 1926 şi 1929, campionul şcolii în polemica cu profesorul Spingarn de la Universitatea „Columbia" (S.U.A.). Polemica s-a desfăşurat în paginile periodicului „The Romanic Review" şi a pornit de la recenzia lui Spingarn despre *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France de 1600 à 1660* de Maurice Magendie (1926). Era primul atac împotriva metodei lansoniene organizat nu de critici impresionişti sau dogmatici, ci de o largă disidenţă universitară. Spingarn imputa lui Magendie o îngrămădire uriaşă de fapte capabile să reconstituie o etică din trecut, fără contingenţe cu literatura, dar care nu dovedesc nimic, nu servesc drept temelie unei ipoteze, unei viziuni personale asupra trecutului. Se reedita, astfel, o veche dispută : critica şi istoria literară se pot constitui ca discipline ştiinţifice sau rămîn un gen literar minor ?

Spingarn refuza să le sustragă complet interpretării personale a cercetătorului. Savantul american mai critica, la francezi, îngustimea punctului lor de vedere strict naţional, lipsa unei largi perspective universale a faptelor literare dintre care multe n-au cunoscut graniţe statale. În cadrul aceleiaşi discuţii din „The Romanic Review", reconstituită de Ph. van Tieghem în *Tendances nouvelles en histoire littéraire* (1930), Bernard Fay, pe atunci profesor la Universitatea din Clermont-Ferrand, a cerut o schimbare de obiectiv a istoriei literare : o dorea anexată esteticii, preocupată numai de capodopere, verigă între ce a fost viu, pentru că deosebit de frumos, în trecut, şi aspiraţii contemporane către cristalizări similare.

Mornet le-a răspuns că disproporţia dintre strădanii şi rezultate este doar aparentă ; că extragerea unei fărîme de adevăr din noiane de fişe răscumpăra orice trudă ; că, în definitiv, sintezele solide nu se pot clădi decît pe minuţioase exhumări de fapte mărunte, e tot ce pot da scrierile, indiferent de valoarea lor, deoarece o anchetă incompletă falsifică vederile generale, dovadă acea istorie a esteticii în secolul al XVIII-lea dată atunci de Folkierski sub titlul de *Entre le classicisme et le romantisme* (1925).

Linia de apărare sîrguincios constituită de Mornet n-a împiedicat noi spărturi în citadela lansoniană. Opera lui Lanson şi scrierile lui teoretice n-au fost puse în discuţie decît în mod indirect. Ispăşitorii au fost discipolii lui acuzaţi de unele devieri compromiţătoare ale unei metode altfel îndreptăţite şi rodnice în mîini abile. René Bray (în „Revue d'histoire littéraire de la France", 1930, fasc. 4) a propus ca istoria literară

să nu-şi dezmintă denumirea, să studieze deci numai fenomene pur literare, nu reflectarea în literatură a moravurilor şi a ideilor unei perioade. Discriminare primejdioasă care ar fi îndreptăţit limitarea literaturii la beletristica ruptă de cele mai semnificative manifestări ale conştiinţei sociale. Alţi istorici literari francezi au apreciat, între 1930 şi 1940, metoda lui Albert Béguin, aceea a apropierii operelor literare după afinităţi chiar cînd filiaţia de la una la cealaltă nu era demonstrabilă. Cîţiva s-au lăsat seduşi de personalismul lui Arturo Farinelli, care fixa drept scop istoriei literare studiul individualităţii fiecărui mare creator. A fost discutat atunci şi H. Cysarz, partizan al studiului aspectelor vitale caracteristice unei opere, a ceea ce este mobil şi momentan într-o creaţie, necesar la un stadiu oarecare din dezvoltarea unei culturi, dar căruia arta îi conferă durabilitate. A interesat, în acele discuţii, şi *La Science de la littérature* (Paris, Gamber, 1928, 3 vol.) a lui Mihail Dragomirescu, estetică a operei geniale, negare zgomotoasă a chiar principiilor istoriei literare.

Războiul a încheiat aceste controverse. În ultimii douăzeci de ani, s-a ajuns treptat la o clarificare în privinţa metodelor lansoniene. Nu li se mai contestă eficienţa de amănunt, în acea embriologie literară care este geneza operei urmată de discernarea treptelor elaborării ei, în toate anchetele care obligă istoria literară să recurgă la filologie. Se afirmă însă tot mai des că istoricul literar trebuie să depăşească acest stadiu şi să întreprindă mari sinteze explicative.

Pentru perspectiva unei întregi literaturi, „generaţiile" lui Albert Thibaudet păstrează partizani. În *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936), criticul literar de la „Nouvelle Revue Française" a deosebit, în fiecare secol, o succesiune de generaţii care impun, fiecare, o estetică nouă. Henri Payre, în *Les Générations littéraires* (1948), şi-a propus să fundamenteze cu numeroase exemple această interpretare a evoluţiei literaturii. Peyre însă, ca şi Thibaudet, absolutizează opoziţiile dintre generaţii şi nu acordă atenţia cuvenită continuităţii în cadrul aceleiaşi orînduiri. Pentru ei, o generaţie este un bloc solidar, cu gusturi şi opinii apropiate, uşor de cuprins în formule. Ignorînd antagonismele de clasă, atît de tumultuoase în Franţa de la 1789 încoace, cei doi teoreticieni lasă în umbră cele două culturi, semn indiscutabil de opoziţie în sînul aceleiaşi generaţii.

În monografiile de autori, se manifestă preferinţa pentru portretele psihologice. În acest sector, istoricii literari cedează pasul romancierilor. Aptitudinea acestora de a discerne mobilul unor pasiuni în tenebrele unor suflete complexe, de a reînvia pitorescul vieţii de altădată, s-a dovedit superioară. Astfel se explică succesul cărţilor lui André Maurois, de la *Chateaubriand* (1938) la *Promethée ou la vie de Balzac* (1965), reconstituiri întemeiate pe o documentare uimitoare chiar pentru specialişti. Opera de romancier a lui George Călinescu, hrănită de erudiţia lui, plămădită în mare parte din istorie literară, lucrările lui din acest domeniu, apreciate mai ales prin capacitatea de a citi în suflete şi a distinge coordonatele psihologice ale operelor, atît pe cele individuale, cît şi pe cele colective, pot da o idee — prin comparaţie — despre literatul francez de azi, dublat de un istoric al înaintaşilor lui, creator al unui gen cu răsunătoare succese de editură.

De altfel, psihologia pătrunde adînc în istoria literară franceză din zilele noastre. Cea bergsoniană şi psihanaliza sînt luate frecvent drept călăuze. Gaston Bachelard este adesea invocat; cartea sa *La Poétique de l'espace* (1957) a convins pe mulţi istorici literari din ultimii ani să studieze poezia în funcţie de calitatea imaginilor a căror clasare conduce la categorisiri psihologice ale creatorilor. De aici, avîntul studiilor de stilistică, de care îndemnul lui Léo Spitzer nu este străin. H. Morier în *La psychologie des styles* (1959) este în Franţa principalul teoretician al acestui unghi nou de abordare a creaţiei literare, autorizat de vechiul adagiu al lui Buffon despre identitatea dintre om şi felul lui de a scrie.

Stilistica în serviciul reconstituirii unui orizont intelectual şi a unui contur sufletesc anexează studiul literaturii la disciplina realizărilor artistice, estetice. Exponenţii acestui curent în istoria literară sînt Jean Hytier şi Et. Souriau. Ce parte mai rămîne însă istoriei în metoda lor de analiză a operelor care le descompune activităţile creatoare pentru a izola expresiile particulare ale frumosului, în speranţa de a-i defini apoi esenţa?

„Metodele tradiţionale", denumire sub care istoria literară lansoniană este frecvent discutată, n-au pierdut totuşi prea mult teren în faţa atîtor tendinţe ostile lor. Confruntarea cu critica marxist-leninistă i-a atras simpatiile celor care, nevoind să adere la marxism, se mulţumesc cu un determinism sociologist. Firește, pe lîngă rectitudinea unor judecăţi din *L'Itinéraire d'Aragon* al lui Roger Garaudy (1961), unele monografii recente, pretinse marxiste, sînt în realitate sincretisme tulburi, ca teza lui Serge Doubrovsky despre *Corneille et la dialectique du héros* (1965). Cartea, pornită de la viziunea eroului cornelian chinuit de contradicţiile izvorîte din intransigenţa sa şi pe care se trudeşte să le rezolve, este în ansamblul ei o construcţie marxistă, impusă de o realitate a creaţiei marelui tragic. Prefaţa lui Doubrovsky însă, cu amestecul ei de concepţii hegeliene, existenţialiste şi freudiste, cu asigurarea că marxism în critica literară înseamnă a atrage trecutul în prezent, a-l judeca după mentalitatea noastră de astăzi, desfigurează metoda materialismului dialectic şi istoric. Renan, în afirmaţia lui că orice admiraţie este istorică, era mai aproape de spiritul concepţiei marxist-leniniste despre studiul trecutului literar. Dovada cea mai convingătoare că „metodele tradiţionale" îşi păstrează eficienţa în cadrul istoriei literare marxiste sînt sintezele unor savanţi de formaţie materialist-ştiinţifică. Mă gîndesc îndeosebi la monumentala *Diderot et l'Encyclopédie* a lui Jacques Proust (1962), în care baza socială a celebrului dicţionar şi rolul lui în răspîndirea ideilor antifeudale sînt reconstituite prin cercetări minuţioase de arhive. Adevărul este stabilit cu mult simţ critic, în urma unor migăloase confruntări filologice.

★

În februarie 1929, medalionul de bronz înfăţişînd profilul lui Lanson, de curînd pensionat, dispare fără urmă din *Sala Artelor* a Şcolii normale superioare. Sustragerea este simbolică. Poate fi interpretată ca un efect al valului antilansonian, care de la savanţi se propagă în tineret. Exact treizeci de ani mai tîrziu, o comemorare cu caracter expiatoriu se des-

făşura în aceeaşi sală : se împlinea, în 1959, un sfert de veac de la moartea teoreticianului şi creatorului istoriei literare sociologice, treaptă necesară de la critica deterministă a lui Taine la metoda materialist-dialectică în acelaşi domeniu. Numeroase discursuri, cele ale lui Jean Pommier şi Paul Clarac printre altele, i-au redat locul de cinste pe de-a-ntregul meritat în disciplina pe care a ilustrat-o.

GUSTAVE LANSON
À propos d'un recueil d'études

Résumé

Ecrite à l'occasion de la parution en 1965 du recueil posthume *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire* (édition soignée par H. Peyre), cette étude, la dernière du profeseur N. N. Condeescu, analyse les principales œuvres du critique et de l'historien français : *Hiistoire de la littérature française* (1904), *Manuel bibliographique de la littérature française mederne* (1913), *L'art de la prose* (1908), *Esquisse d'une histoire de la tragédie française* (1927), les monographies littéraires, afin de mettre en évidence la méthode de travail de Lanson, ses opinions, sa place dans l'histoire de la littérature française et dans l'histoire de la littérature mondiale.

ГЮСТАВ ЛАНСОН
в связи со сборником некоторых из его трудов

Резюме

Последнее исследование проф. Н. Н. Кондееску, написанное в связи с посмертным изданием (1965) «Essai de Méthode, de critique et d'historie littérair» Гюстава Лансона под ред. Анри Пейра, представляет собой анализ важнейших сочинений французского критика и историка литературы („Histoire de la littérature français, 1904; Manuel bibliographique de la littérature française moderne", 1913; „L'art de la perse" 1908; "Exquisse d'une histoire de la tragédie française", 1927, литературные монографии и другие труды), анализ, цель которого — выявление метода работы, взглядов, места ученого в истории французской и мировой литературы.

ILARIE CHENDI

Începuturile literare și publicistice

I. EPOCA SIBIANĂ

VASILE NETEA

1. Pentru o istorie a revistelor liceale și studențești. 2. „Dorile", „Diorile Bihorului", „Muguri", „Fenice", „Musa someșeană". 3. „Muza" de la Sibiu și primele versuri și nuvele ale lui Ilarie Chendi. 4. Colaborarea la „Minerva". 5. Nuvelele de la „Telegraful". 6. „Impresiunile" și „portretele". 7. Vocația și atitudinea critică: recenzia despre nuvelele lui Ioan Rusu Șirianul. Pentru realitatea vieții. Sfîrșitul epocii sibiene.

★

1. O veche și stăruitoare tradiție culturală, alimentată de peste un secol de toate generațiile, a fost aceea a revistelor scrise de tineret, și în special de elevi și studenți. Simple caiete, unele dintre ele de cîte abia 8 sau 16 pagini, multiplicate, fie prin șapirograf, fie prin tipar, într-un număr restrîns de exemplare, fără a depăși, ca difuzare, spațiul unei circumscripții școlare, editate cu ajutorul unor profesori entuziaști de către elevii îndrăgostiți de literatură și artă, aceste reviste — în paginile cărora au debutat sfielnic cîțiva din cei mai reprezentativi scriitori români — ar merita atenția unui cercetător, ale cărui investigații ar putea aduce istoriei și criticii noastre literare contribuții dintre cele mai utile. Fiindcă, într-adevăr, dacă în istoria vieții unui scriitor anii tei mai străluciți sînt cei ai apogeului, cînd nimbul gloriei îi încunună tîmplele încărunțite, nu e mai puțin adevărat că anii săi cei mai interesanți, în care șuvița de lumină, țîșnită din avîntul sufletului, se luptă îndrăzneț cu întunericul ce o înconjură, anii în care se limpezesc izvoarele talentului și se formează personalitatea scriitorului, sînt tocmai anii de la început, cei pe care, mai tîrziu, după consacrare, îi ascund înșiși scriitorii, deși prin nimic mai mult decît prin aceste începuturi modeste nu s-ar putea măsura adevărata evoluție a unui scriitor. N-a aruncat oare Delavrancea în foc în anii de mîndrie ai lui *Apus de soare*, sub ochii înspăimîntați ai lui Victor Eftimiu, un întreg caiet de versuri, scrise

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 2, P. 285–301, BUCUREȘTI, 1968

în adolescență, caiet pierdut și pe care autorul *Cocoșului negru*, găsindu-l în lada unui anticar, se grăbise să i-l aducă ?[1]

Și n-a mărturisit Octavian Goga că, înainte de a publica *Rugăciunea*, *Oltul*, *Noi* și *Plugarii*, adunate în volumul de *Poezii* din 1905, care avea să-l consacre ca rapsod național, risipise prin revistele și ziarele vremii sute de strofe, din care ar fi putut alcătui un alt volum de versuri ?[2] Rostul unei asemenea cercetări, făcută însă cu o riguroasă atenție, ar fi tocmai acesta : să pună în lumină și să valorifice pe plan istoric și artistic începuturile scriitorilor noștri. Și, alături de ei, începuturile unor cărturari sau oameni politici care, în prima lor tinerețe, se crezuseră destinați activității literare și, ca atare, se socotiseră obligați să oficieze la altarele lui Apolo — altare pe care mai tîrziu, în contact cu realitățile vieții, s-au hotărît apoi să le schimbe cu catedrele universitare, cu laboratoarele științifice sau cu tribunele politice. Dar, pe lîngă asemenea descoperiri, care ar contribui în mod concludent la cunoașterea evoluției unor remarcabile personalități, revistele acestea ar mai putea lămuri, de la o generație la alta, și nivelul intelectual al limbii și preocupărilor tineretului, ritmul și calitatea lor. Aceasta e o cale pe care pînă acum s-a înaintat foarte puțin, sporadic și numai cu scopul de a lămuri talentul unora dintre scriitorii noștri. O cercetare mai amplă, chiar dacă ar fi avut în vedere numai anumite orașe sau provincii, în care să fie înfățișate toate aceste reviste, ori măcar pe cele dintr-o anumită epocă, încă nu s-a înregistrat. Cercetătorul care s-ar lăsa ispitit de un asemenea imbold ar avea astfel în fața sa un drum lung și bogat în surprize.

2. În Ardeal o asemenea cercetare ar putea începe cu studierea revistei „Ḍiorile", „foaie beletristică", întemeiată de către Alexandru Papiu-Ilarian la Cluj, în 1845, pe cînd Papiu — pe atunci cunoscut sub numele de Alexandru Pop — se afla în anul al doilea al facultății juridice. „Ḍiorile", un titlu așa de sugestiv pentru tot ceea ce avea să urmeze atît în viața redactorului lor, cît și în istoria Transilvaniei — anticipînd eroica mișcare a tineretului ardelean de la 1848, acea entuziastă generație de prefecți și tribuni revoluționari —, a fost întîia publicație românească în Cluj și ea a avut darul de a-l pune pe Papiu-Ilarian în legătură cu George Barițiu, care-i reproduce uneori articolele în foile sale, și cu Avram Iancu[3]. La 1848 Papiu-Ilarian nu avea decît 20 de ani. Totuși culegerile de folclor și articolele sale din „Ḍiorile" au făcut din el un nume care, în pregătirea și dezlănțuirea revoluției de la 1848, s-a impus printre cele dintîi[4]. La 22 de ani, în 1852, avea să publice la Viena acea masivă și scăpărătoare *Istorie a Românilor din Dacia Superioară*, izvor substanțial de informații și considerații asupra organizării, desfășurării și obiectivelor urmărite de revoluție. Al. Papiu-Ilarian a ajuns apoi un profesor și jurisconsult renumit, procuror general al

---

[1] Victor Eftimiu, *Amintiri și polemici*, București, 1924, p. 24.

[2] Octavian Goga, *Fragmente autobiografice*, București, 1933, p. 32.

[3] Ion Clopoțel, *Al. Papiu-Ilarian în fața problemelor românești contemporane*, Alba-Iulia, 1939, p. 16.

[4] Ion Bojoru ; *Centenarul (1827—1927) nașterii și semicentenarul (1877—1927) morții neobositului istoriograf Al. Papiu-Ilarian*, Tg.-Mureș, 1930.

Curții de casație din București, ministru al justiției, istoric erudit, redactor al acelui bogat *Tezaur de monumente istorice pentru România* și membru al Academiei Române[5]. Ziua bună a unei vieți dinamice s-a cunoscut astfel de dimineață, din „Diorile" anului 1845, care au însuflețit atîția tineri români din Clujul așa de puternic dominat de nobilimea și burghezia maghiară. „Diorile" acestea n-au impus însă numai un nume și n-au prefațat numai o epocă; ecoul lor a stîrnit îndemnuri, a creat discipoli. În anul 1854 apar astfel, la Oradea Mare, la capătul de vest al românismului, „Diorile Bihorului", almanah național al „Soțietății de Leptură a Junimei Române studinte la școalele orădene", iar în 1859 publicația „Muguri", editată de „clericii și studioșii gimnaziului superior". Și, deși nici una din cele două publicații vestice, cercetate sîrguincios de către prof. V. Vartolomei[6], n-au izbutit să impună nume comparabile cu cel al lui Papiu-Ilarian, nivelurile lor supreme fiind Athanasie Marienescu, viitorul academician, Iosif Roman și Iulian Grozescu, totuși ele au marcat un curent și au pus în lumină „acea sfîntă datorie — de care vorbea într-o „provocațiune" elevul B. Stănescu, viitorul deputat național al Aradului — pentru a conlucra la tot ceea ce servește spre comună folosire și se adaugă la comunul edificiu al literaturii noastre"[7]. Rîvnă culturală deci, tendințe luminoase și, concomitent, o lucidă modestie. „Noi — precizează Stănescu — cît am putut atîta am făcut, dar cine poate lucra mai mult; noi am lucrat cît ne-au fost putințele". În 1867 Oradea ne dă un nou „Almanacu beletristicu", întocmit de „Societatea de Leptură a Junimei Române studioase la Academia de Drepturi și Archigimnaziu", almanah intitulat „Fenice", care pune în circulație o serie de publiciști, dintre care unii vor stărui timp de cîteva decenii în revuistica ardeleană, ca Vasile Ranta-Buticescu, Elia Trăilă, iar alții, ca Miron Pompiliu și Ion Scipione Bădescu, aderenți ai „Junimii" și prieteni ai lui M. Eminescu, își vor cuceri un loc chiar și în revistele transcarpatine. Încet, încet, din revistă în revistă, de la „Foaie pentru minte, inimă și literatură" din Brașov, la „Familia" din Oradea și „Tribuna" din Sibiu, ne apropiem de scriitorii autentici și unanim apreciați, Ioan Slavici și George Coșbuc. După epoca dîrză a istoricilor și filologilor, începută de Petru Maior și încheiată de Timotei Cipariu, a venit epoca nuveliștilor și a poeților. Ioan Slavici, prin intermediul lui Eminescu, debutează la „Convorbiri literare", dar George Coșbuc răsare dintr-un almanah școlar, „Musa someșeană", organ al societății de lectură „Virtus Romana Rediviva", redactat de către profesorii și elevii liceului grăniceresc din Năsăud. În acest almanah manuscris a publicat G. Coșbuc în anii 1882—83 și 1883—84 un număr de 34 poezii, acestea fiind cele dintîi creații literare ale sale. Printre ele, și un fermecător *Tablou de seară*, din care avea să se urzească apoi acea neîntrecută *Noapte de vară*, cu care în 1893 urma să se deschidă volumul *Balade și idile*[8]. De la „Musa someșeană"

[5] Vezi Vasile Netea, *Al. Papiu-Ilarian și locul său în dezvoltarea istoriografiei române*, în „Studii", XVII, 1964, nr. 6.

[6] Vasile Vartolomei, *Mărturii culturale bihorene*, Cluj, 1944, p. 84—120.

[7] Idem, *ibid.*, p. 120.

[8] „Transilvania", Sibiu, 1921, nr. 9—12; N. Drăganu, *G. Coșbuc, poetul liceului grănicerese din Năsăud*, p. 837—860.

Coşbuc va trece la „Familia", iar de la „Familia", prin „Tribuna" în fruntea „Convorbirilor literare", care îl vor consacra şi impune. *Baladele* şi *Firele de tort*, apărute în plină arşiţă eminesciană, vor da naştere unui nou curent literar, care, prin G. Coşbuc şi Al. Vlahuţă mai întîi, prin M. Sadoveanu, Şt. O. Iosif şi Ilarie Chendi apoi, culminînd cu N. Iorga, — în limitele idealismului — va domina începutul secolului nostru: semănătorismul. Una din primele pagini ale noii mişcări s-a scris însă cu două decenii mai înainte la „Musa someşeană". Şi cîte alte începuturi semnificative nu se pot găsi în înfiripări ca „Ţiorile" sau ca „Musa someşeană"! Iată de ce o inventariere şi o cercetare a lor lărgind şi multiplicînd căile cunoscute, constituie un deziderat istoriografic care merită o reală atenţie.

3. Dintr-o astfel de „Musă" a pornit la drum şi Ilarie Chendi. „Musa" lui Chendi apărea la Sibiu, ca organ al societăţii de lectură „Mitropolitul Andrei Baron de Şaguna", şi se afla în 1892, cînd debutează viitorul critic, în anul al douăzeci şi unulea de existenţă. Se subintitula „foaie beletristică-scientifică". Colaborau la ea elevii Institutului seminarial teologic-pedagogic „Andreian", viitorii preoţi şi dascăli ai Transilvaniei. Animatorul lor în acel an era profesorul dr. Daniil Barcianu. Istoricul şi fostul director al acestui institut, asesorul Eusebiu R. Roşca, nu i-a acordat însă o prea mare importanţă, fiindcă, în anul 1911, scriind o voluminoasă monografie asupra institutului [9], „Musa" n-a fost menţionată cu nici un prilej. O astfel de ignorare nu face decît să confirme aserţiunile noastre din paginile anterioare. Chendi a iubit-o însă, şi la sfîrşitul anului 1891, pe cînd avea 20 de ani, i-a încredinţat primele sale poezii considerate publicabile: *Primul pas în lume*, *Nu-i nimic — numai vis*, *Rechemarea lui Şaguna*. Au apărut, şapirografiate, în numărul de pe decembrie, sub semnătura *Ilariu I. Chendi*. Versurile nu aveau însă nici limbă armonioasă, nici suflu poetic, şi nici fluiditate ritmică. Nu „sunau"! N-au avut nici un ecou. Chendi, paralel cu „poezia", cultiva însă şi proza. Scria „novelete originale". În primăvara anului 1892 dădea „Musei" noveleta *Emi*, care a apărut în două numere consecutive (11 şi 12). *Emi*, — o povestire cu subiect erotic, desfăşurată într-un cadru aristocratic, reliefînd un aprig conflict social, în deznodămîntul căruia eroina principală se călugăreşte — avu succes. „Telegraful român", organul mitropoliei, al cărui redactor era în acel an asesorul Nicolae Ivan, viitorul episcop al Clujului, se grăbi să o reproducă în foiletonul său din zilele de 2/14 şi 9/21 iulie 1892 (nr. 68—71), subliniind astfel importanţa „novelei". Atenţia „Telegrafului" era sinceră, şi aprecierea sa cuprindea exclusiv valoarea bucăţii, fiindcă numele autorului nu fu reprodus, în loc de Ilariu Chendi apărînd iniţiala X. Se vede că asesorul Ivan, un temperament foarte sobru şi circumspect, nu voia să încurajeze prea mult pe tînărul teolog. Chendi se simte însă măgulit de aprecierea „Telegrafului" şi, în toamnă, după întoarcerea din vacanţă, îi trimite lui Ivan o „naraţiune originală" intitulată *În excursiune*, pe care gazeta sibiană o publică la 22 sept./3 oct. şi

[9] Dr. Eusebiu R. Roşca, *Monografia Institutului Seminarial Teologic-Pedagogic „Andreian" şi Arhidiecezei Gr. Or. Române din Transilvania*, Sibiu, 1911.

26 sept./8 oct. (nr. 98—100). Nici de astă dată redactorul nu publică semnătura noului său colaborator; dar, ca un semn de consideraţie, îi dă iniţialele, *I. Ch.* Abia peste opt săptămîni, cînd Chendi trimite lunga nuvelă *Noaptea strigoilor*, traducere din Zschokke, pe care „Telegraful" o comunică cititorilor săi la 24 nov./16 dec., 12/24 dec. (nr. 123, 131) — după ce N. Ivan părăsise conducerea redacţiei fiind înlocuit cu Silvestru Moldovan, un entuziast şi un beletrist stăruitor —, oficiosul arhidiecezei consimte să publice în întregime numele teologului colaborator, *Ilariu Chendi*. Cele două bucăţi publicate în toamna anului 1892 sînt interesante însă nu numai prin această scurtă poveste a iscăliturii, ci, în primul rînd, prin semnificaţia lor de natură pur literară. În naraţiunea *În excursiune* ni se relevă, în embrion, viitoarea atitudine a autorului faţă de viaţa citadină a saloanelor, „unde natura pare a fi falsificată". În faţa naturii, Chendi meditează: „Fericit este omul care are un simţ bine dezvoltat pentru tot ce e natural şi nefalsificat şi ştie apreţia frumoasele lucruri ale naturei". Stilul e căutat şi preţios, imaginile concrete. Iată un răsărit de lună: „Soarele, mirele acela în haină de porfiră, cu cunună de suliţe aurii, a fost trimis miresei sale, care se ridică sfiicioasă şi tremurîndă de după brazii gigantici, ultimele salutări şi lumina palidă investi universul". Subiectul, ca şi la *Emi*, este tot de ordin erotic, Chendi, după cum se va vedea, avînd o adevărată predilecţie pentru lumea sentimentelor de acest fel. Nuvela lui Zschokke ni-l dezvăluie pe tînărul Chendi preocupat de literatura germană, şi în special de scriitorii din prima jumătate a secolului trecut, cu tendinţa de a populariza pe cei mai puţin cunoscuţi. Iar Henrich Zschokke (1771—1848), pe care ungurii îl apreciaseră şi îl traduseseră încă de la 1864, era într-adevăr puţin cunoscut la noi[10]. Totuşi opera sa principală, *Stunden der Andacht*, tipărită în şase volume între anii 1809—1815, făcuse vîlvă în Elveţia germană, unde Zschokke trăise timp îndelungat, şi îl impusese, mai ales în literatura istorică, pe care Zschokke o cultivase cu stăruinţă, ca un scriitor de mînă întîi.

4. Himera poeziei îl atrăgea însă pe Ilarie Chendi neîncetat. Noile producţii poetice şi le trimite la Bistriţa unde, sub conducerea lui George Curteanu, apărea un „ziar literar-beletristic şi de distracţiune", intitulat „Minerva". La „Minerva", care se imprima bilunar, colaborau o seamă de versificatori provinciali, ca: T. Simtion, V. B. Muntenescu, Elena Gabor, Iacob Oanea, I. Rodina, dintre care nici unul, trecînd peste Petre Dulfu, viitorul autor al lui *Păcală*, n-a putut depăşi cercul îngust al unei vagi notorietăţi locale. Proza era înfăţişată de către George Simu, Augustin Moldoveanu, Maxim Pop, I. P. Simon şi, ca puncte extreme, de Jeronim Bariţiu şi V. Ranta-Buticescu. Nici „prozatorii" n-au însemnat mai mult decît „poeţii". De altfel, însăşi „Minerva", care a avut o apariţie regulată de peste trei ani (1/13 aug. 1891—15/27

[10] Prima traducere din Zschokke în limba română — nuvela *Două căsnicii* — a apărut în revista „Muzeul Naţional" de la Bucureşti, III, 1837—1838, p. 85—891, fiind făcută de praporgicul I. Florescu, care a tradus însă bucata prozatorului german după o altă traducere efectuată în limba franceză. Un alt traducător al lui Zschokke a fost publicistul Septimiu Albini, ale cărui tălmăciri, făcute după original, au apărut în „Tribuna" de la Sibiu (1892, nr. 281—284).

dec. 1894), s-a stins fără a lăsa în urma sa vreun adaos literar la gustul şi năzuinţele vremii. Nici colaborarea lui Ilarie Chendi n-a putut scăpa „Minerva'' de destinul său mediocru. Într-adevăr, nici una din cele două poezii publicate în foaia bistriţeană — *Nu-mi pasă!* (13 febr. 1893, nr. 4) şi *Cîntec de iarnă* (1/13 dec. 1894, nr. 23) — nu se ridică peste ceea ce puteau da uitaţii T. Simtion sau V. B. Muntenescu. Chendi, ca poet debutant, se voia temerar, detaşat de mişcarea vieţii, superb şi ...rece :

Că plouă, fulgeră, trăsneşte,
Că-i mare vijelie,
Şi sus pe cer se tînguieşte
Proorocul vechi Ilie :
Puţin îmi pasă mie !

Că n-am părinţi şi surioare
Că n-am casă nici masă,
Că-ntr-ale mele buzunare
Puţin intră şi easă :
Şi mai puţin îmi pasă !

Poezia se poticneşte însă repede în acest prozaism provincial, agravat şi prin faptul că poetul, ca şi revista, întrebuinţa încă pe „u'' scurt :

Şi dacă chiar din întîmplare
Am fostu amorisatu,
Şi am cerutu o sărutare
Dar corfă[11] mi s-a datu : —
Ah — . . . nici nu mi-a păsatu !

Aşa cu mare nepăsare,
Cu multă fudulie
M-am preumblatu în lumea mare, —
Dar cum o să mai fie ?
Răspundu : „Ce-mi pasă mie ?''

Nici *Cîntec de iarnă*, cu toată sprinteneala versificaţiei, nu depăşeşte banalitatea şi clişeul comun :

Neaua cade, rece sloiu
La pămîntu,
Vrăbiuţa sboară-n cuibu
Tremurîndu.

Cîrduri sboară corbii-n satu,
Croncănindu,
În pustiile grădini
Năpustindu.

Turmele şi le coboru
Dintre munţi,

[11] Expresie ardelenească : refuzul femeii (de la *a fi corfat*).

Cei păstori cu plete lungi
Cu ochi crunți.
. . . . . .

Pastelul se continuă apoi cu viziuni melancolice de interior, pentru care, spre a le accentua, Chendi întrebuințează un alt ritm :

Vîntul hohotește-n codru
Norii zboară în grămezi . . .
Tu de geam îți răzimi capulu
Și văzînd firea oftezi.

Totul s-a-nvălitu în doliu
Iazulu plînge sub arini...
Tu de jalea asta multă
Ești pătrunsă și suspini.

Primăvara vieții tale,
Dragostea ca-n visu s-a dusu...
Iarnă afară, jale-n casă,
Tot ce-i mîndru s-a ascunsu.
. . . . . .

Versul curge, dar poezia nu se realizează. Nimic de reținut. În același timp, deși mai tînăr cu patru ani, Șt. O. Iosif scria însă *Versurile* ce aveau să apară în placheta din 1897, cu acea impetuoasă și colorată *Furtuna* :

A revenit albastrul mai !
Flori în grădini și flori pe plaiu
Și flori la pălării !

Chendi e departe de a se putea compara. El iubește poezia, o gustă, dar nu o poate crea. Are sensibilitate, cunoaște tehnica versului, dar nu poate aduce poeziei flăcări și arome. Nu se va realiza ca poet. Chemarea lui era alta. Chendi încă nu se lămurise cu sine însuși. Îl ispitea gloria poeziei. H. Teculescu afirmă chiar, fără a aduce însă nici o dovadă, că Ilarie Chendi ar fi tipărit în anul 1893 un volum de poezii[12]. De altfel, nimeni, în afară de dînsul, n-a mai făcut această afirmație. Noi, deși am căutat, n-am găsit nici o urmă în acest sens. Și, dacă ar exista, ar fi trebuit să găsim ! Aserțiunea lui Teculescu își are izvorul în vreo amintire contemporană neîntemeiată. N-o reținem deci.

5. De altfel Chendi însuși după anul 1894 nu mai publică poezii. Cultivă însă cu asiduitate foiletonul „Telegrafului", unde în decursul anului 1893, alături de povestitori ca Margareta Moldovan și Ion Bercescu, uitați astăzi întocmai ca și poeții de la „Minerva", publică o serie de trei nuvele : *Păcat de mamă* (9/21 ian. — 28 ian./9 febr., nr. 9—16), *S-au dus în țară* (6/18 aprilie, nr. 36—38, 41) și *Flori și buruieni* (16/28 sept. — 25 sept./7 oct., nr. 101—105). El continuă deci să persiste în literatura de creație. În *Păcat de mamă*, Chendi abordează

[12] *Anuarul Liceului din Sighișoara* pe anii 1922/30—1932/33, p. 302.

un conflict social-psihologic, organizat în jurul iubirii vinovate dintre groful Bela și o fată de țăran, Mărina, și apoi, după moartea prematură a acestora, între Săftica, fiica Mărinei din legătura cu Bela, și Gal, fiul legitim al grofului, care nu-și cunoșteau obîrșia comună. Săftica e ucisă de flăcăul Bucur, în numele dragostei sale ultragiate, iar acesta, la rîndul său, e omorît de către Gal. Subiectul e adînc, bogat în episoade furtunoase și în concluzii etice. Se evocă un sat din marginea Ardealului, se aduc în acțiune țărani și un preot tradițional, se utilizează folclorul, se înfățișează un luminos cules de vie. Descrierea e amănunțită, personajele clare, dar neadîncite psihologic pînă la posibilitățile reale ale subiectului, stilul îngrijit. Dialogul, cel între Săftica și Bucur, flăcăul de țăran îndrăgostit de ea, e totuși artificial, dulceag, iar povestirea încărcată cu prea multe diminutive : ochișori, buzuțe etc. Subliniem însă și o imagine prețioasă : grația fetei, „frunte de lebădă". Sentința morală a nuvelei e exprimată de către însăși eroina principală, Mărina, care, după ce se vede abandonată de grof, blestemată de părinții care se prăbușesc sub durerea nenorocului, căsătorită în silă cu pădurarul Vila, care sfîrșește prin a cădea răpus de beție, exclamă îngrozită către preotul Ștefan : „O, ferească-se toată lumea săracă de cea avută, toți nevinovații de cei vicleni, căci seduși o pățesc cum am pățit-o eu". Autorul, urmărind destinul fiicei Mărinei, Săftica, sedusă la rîndul ei de groful Gal, deși Bucur îi oferă o cununie cinstită, intervine însă și el în mod direct : „O, arată povestitorul, sînt șerpi domnii cu pinteni cînd voiesc a ademeni bietele copile, lor nu le trebuie multă trudă căci au vorbe multe și dulci, cărora însă le urmează otravă, — se știu linguși, se știu lipi de inimile lor. Și sînt multe copile care cad jertfă astor fel de ispititori, cari se uită la podoabe, ascultă de vorbele dulci și uită ușor de amorul simplu, dar sincer al flăcăilor de rînd". Chendi continua deci vechea nuvelistică ardeleană reprezentată de I. Slavici, I. Vulcan și V. Ranta-Buticescu și anticipa pe I. Agîrbiceanu. După *Păcat de mamă*, al cărei sfîrșit autorul îl datează la Sibiu în 22 decembrie,. urmează nuvel a *S-au dus în țară*, scrisă în același oraș, în martie 1893 Subiectul reprezintă iarăși un aprig conflict psihologic desfășurat în aceeași lume ardeleană, dar într-un mediu mai puțin explorat, fiindcă se înfățișează cititorului un sat de pescari. Chendi are predilecție pentru dramele iubirii. Dinu, unul din pescarii satului, omoară pe Neagu, un alt pescar, pentru a-i răpi soția. Aceasta se refuză însă ucigașului, a cărui crimă nu o poate totuși dovedi, dar își crește copilul, pe Nețu, într-o înverșunată ură împotriva lui Dinu. Cînd Nețu ajunge flăcău și poate mînui securea și vîsla, călcînd pe urmele tatălui său, mama îi cere să-l ucidă pe Dinu pentru a răzbuna pe Neagu. Între timp, Nețu se îndrăgostește însă de Chița, fiica lui Dinu, și nu îndrăznește să îndeplinească porunca mamei. Dinu știe totuși că Nețu îi cunoaște taina și se teme de el. Zbuciumul amîndorura este imens. Orice pas și orice vorbă are subînțelesuri înfricoșătoare. În cele din urmă Dinu înnebunește și se îneacă. Cei doi tineri, împreună cu văduva lui Neagu, își părăsesc satul și se refugiază „în țară". Nuvela e închinată unuia din amicii literari ai autorului C. C. S. (Candid C. Suciu), de fel din ținutul

Albei (Măgina), cleric și „nuvelist" și el[13], confident al visurilor și iluziilor lui Chendi. Drama celor patru suflete implicate în acțiune este mai adîncită decît cea din *Păcat de mamă*, analiza psihologică mai pătrunzătoare și mai nuanțată, stilul mai viguros. Chendi crește în stil și expresie. Unele imagini sînt totuși forțate : dinți albi ca lebăda. Altele, deși sugestive și dinamice, plasate neoportun în gura unui pescar : „cerul vînăt ca ochiul șărpelui". Prospețimea ei e totuși evidentă. A treia nuvelă este *Flori și buruieni*. Conflictul este de ordin etic. Mediul este înfățișat de satul Osîndara și de un oraș anonim, schițat destul de vag. Eroii aparțin clasei țărănești și intelectualității citadine. Lia Largu, țăranul cel mai bogat și mai înțelept din Osîndara, „apostolul", avusese doi copii. Pe Ghiță și Florica. Ghiță, întrucît bătrînul avea bani, fusese destinat carierei de avocat. Îndrăgostindu-se însă de Jolanca, soția mai vîrstnică a avocatului Teofil Florea, el își neglijează studiile și, în cele din urmă, pentru a-și crea o situație, se face ofițer. Legătura cu Jolanca, deși el este iubit și de fiica acesteia, Adelina, îl împinge spre desfrîu și îl duce la renegarea familiei sale țărănești : „Părinții mei — spune Ghiță — erau răi, nepricepuți, mai mărginiți ca animalele... o scîrbă și pudoare mă cuprinde gîndind la ei". Surprins de soț, Ghiță se salvează prin crimă și apoi fuge bezmetic la Osîndara. Jandarmii îl urmăresc. În clipa sosirii lui la casa părintească, Lia Largu serba nunta fiicei sale, rămasă în cadrul vieții țărănești, cu flăcăul Ion al lui Clopoțel. Jandarmii sosesc și Ghiță e arestat. Bătrînul se prăbușește sub povara rușinii. Drama e deci mai amplă decît în subiectele anterioare și pune în lumină sentimente multiple. Antagonismul social dintre sat și oraș, dintre bogați și săraci e acut și tăios relevat. Autorul ia partea plebeilor. „Boierii cei mari — ni se arată în nuvelă — fug de sărăcime ca cel necurat de tămîie ; în loc să întindă mînă de ajutor, ei își pun mîna pe ochi și trec cu scîrbă pe lîngă sărăcime. Ce rea e lumea cea avută, nu vrea să știe că inimi mari și curate numai la cei neîmbuibați sînt a se căuta, e păcătoșenie și muncă zadarnică de a vîna după prieteni cu stare, de a rîvni tot la belșug". Într-o astfel de lume se dezechilibrase și se pierduse nefericitul Ghiță. În construcția ei psihologică, nuvela e totuși puțin închegată, impresia unitară nu se menține, și seva care străbate viața eroilor e insuficientă. Planul are proporții de roman, dar realizarea nu depășește limitele unei povestiri în fațete polimorfe. Creatorul nu se impune. Este remarcabilă însă notația stilistului și sprinteneala limbii. De altfel, aceasta e ultima nuvelă care ne reține atenția. Chendi se îndreaptă de acum spre reportajul turistic, spre eseul liric și spre articol.

6. Începutul acestora îl fac *Impresiunile din excursiune*, dedicate aceluiași Candid Suciu („Telegraful", 1893, 7/19—9/21 octombrie nr. 110 — 111), în care, pe lîngă anumite precizări de ordin biografic, Chendi își publică aprecierile asupra călătoriei făcute în vara anului 1893 prin Țara Bîrsei pe Tîrnava, pe Mureș în sus pînă la Reghin și Jabenița, în Țara Moților, la Săcărîmb și Zlatna, cu un mai lung popas la Alba-Iulia, unde a participat și la un concert organizat de elevii și studenții români. Notația călătorului este mai ales de nuanță istorică și socială,

[16] „Telegraful român", 1897, nr. 110, 7/19 octombrie.

străbătută de o puternică sevă românească. Iată-l în faţa oraşului supliciului lui Horia: „Alba-Iulia! Oraş cu trecut istoric, ce român va păşi în tine fără să-şi aducă aminte de multele lovituri ce le-au îndurat strămoşii noştri, cine dintre noi nu se va aprinde de durere văzînd chiliuţa obscură de deasupra porţii celei mari a Cetăţii unde a zăcut înlănţuitul Horia". Iar după ce îşi comunică impresiile înregistrate în satele româneşti de pe Cîmpia Ardealului, unde se dusese să viziteze Şamşudul, leagănul lui Gheorghe Şincai, şi Pogăceaua pătimirilor îndîrjitului Popa Tunsu, Chendi mărturiseşte: „Şi am luat spre ştiinţă că poporul nostru e rîvnitor de o altă soartă, are lipsă de lumină. Lung se întind moşiile domneşti pe Cîmpie, iar românii le lucră ca şi odinioară pe vremea iobăgiei, pe coperişele căsuţelor ţuguiate ale românilor zîmbeşte sărăcia, fum greu de gunoaie înveleşte satele. Săraci şi avuţi — o clasă mijlocie aproape nu afli". În aceste constatări se află izvorul atitudinilor politice ale lui Chendi, asupra cărora vom insista într-un alt capitol. Ochiul călătorului e ager, spiritul de observaţie viu, inima deschisă problemelor lumii. Se gîndeşte, în contact cu amintirea lui Horia, şi la lupta pentru schimbarea situaţiei, dar o vede posibilă numai prin biruinţa „minţii", a spiritului adică. Stilul e adecvat constatărilor. Sobru dens, uneori retoric. În notaţiile din anii viitori, încredinţate tot „Telegrafului", *La Păltiniş* (1896, 1/13 august, nr. 16), *La pusöre* (1896, 13/25 august, nr. 90), *La munte* (1897, 13/25 sept. — 23 sept./15 oct., nr. 100 — 104), el înregistrează însă cu predilecţie frumuseţile rustice din jurul Sibiului, farmecul munţilor Cristianului şi al rîului Cibinul, pitorescul drumului de la Gura Rîului la Păltiniş. Natura îl mişcă puternic şi el o descrie cu entuziasm. Societatea tînără îl înveseleşte. Drumul pînă la Păltiniş îl făcuse călare alături de o neuitată Leană, care îl face să-şi aducă aminte de Wilhelm şi Leonore din balada lui Bürger. Adevărata contribuţie literară a lui Chendi din această epocă de căutare stilistică şi de descoperire a vocaţiei, care va ţine pînă în primăvara anului 1895, şi pe care am putea-o numi epoca sibiană, o reprezintă însă seria de „portrete" şi „schiţe" publicate în „Telegraful" şi „Rîndunica", o revistă înfiinţată la Sibiu în anul 1894 de către Silvestru Moldovan. Apărea de trei ori pe lună. La „Rîndunica" publicau poezii Lucreţia Suciu, Ion Scurtu, Emil Sabó şi unii din poeţii de la „Minerva": V. B. Muntenescu, George Simu, Petrea de la Cluj etc. Deşi redactată cu mai mult gust, totuşi nici „Rîndunica" n-a avut un zbor mai înalt decît revista de la Bistriţa. La amîndouă nu colaborau decît debutanţi sau figuri mediocre. Nici un maestru. Chendi, în aceşti ani, 1892—1895, îşi formează însă stilul şi îşi dezvăluie sensibilitatea. Portretele de la „Telegraful": *Constanţa* (11/12 dec. — 14/20 dec. 1893, nr. 136—137, *Lucian* (16/28 dec. 1893, nr. 138), *Mort* (18/30 dec. 1893, nr. 139), *Bunica Mărie* (11 ian./3 febr. —25 ian./6 febr. 1894, nr. 9—10), *Domnul Frunză* (1/13 febr. 1894, nr. 13), ca şi cele de la „Rîndunica": *Ceasuri grele* (1894, nr. 13 —14), *În Blidereu*, (1894, nr. 15), *Pour passer le temps* (1894, nr. 28), *Leana* (1895, nr. 7), *Domnica* (1895, nr. 10), *Bodeştii* (1895, nr. 10), *Bodeştii* (1895, nr. 11) şi *Rosa ultimă* (1895, nr. 12), pun în lumină preocupările sale sentimentale, întrebări despre moarte şi viaţă, gînduri despre iubire, ecouri din lecturi, amintiri duioase, glume. Unele din ele sînt semnate de sugestivul pseudonim *Fidelio*, pe care-l va întrebuinţa apoi şi în activitatea critică.

Peste toate plutește un lirism și o pulbere de argint care le acoperă insuficiențele arhitecturale. Vis mult, nostalgie, dor. Constanța e o fată iubită în liceu, căreia îi grava numele cu „penicelul". „Mortul" e un fost profesor la al cărui sfîrșit, cu citații din Eschil și Platon, Chendi abordează marile întrebări asupra morții. Concluzie tristă: „Vecinice nedumeriri în întuneric, orbecăim cu toții, și cînd spunem nu știm pentru ce și pentru cine am trăit". Peste *Bunica Mărie* — un basm al Sf. Miercuri și al unui fiu de împărat petrificat de Sf. Vineri — se profilează umbra lui Delavrancea. O lume de poezie duioasă, în orizontul căreia Chendi se va complăcea întotdeauna, dar în care nu va crea nimic durabil. Poarta lirismului îi este deschisă numai pentru reflexie și nu pentru creație. *Domnul Frunză* cuprinde o revelație. E stilul care anticipa pe adevăratul Chendi și ironia în care va deveni maestru. Din păienjenișul prozei lirice se ridică criticul. *Domnul Frunză* cuprinde în embrion tonul și atmosfera din viitoarele *Impresii*. Scriitorul și-a găsit drumul propriu și aleargă pe el cu fermitate și elan. Și, deși *Domnul Frunză* nu e decît un portret fictiv, alcătuit dintr-o intrigă juvenilă, totuși Chendi deschide în cuprinsul său — pe tema „Românul e născut poet" — un proces literar pe care de acum înainte îl va urmări necontenit. „Pleiada de versificatori — constată Chendi — stă astăzi să inundeze cîmpul literaturii noastre, care de care cu versuri mai picante, care de care zugrăvește mai pitoresc și mai mult, vaietele și suspinele, ciripitul paserilor... nu mai au sfîrșit; ici geme unul amar lovit de săgeata lui Amor, colo rîde altul cu sarcasm, persiflînd aspru scăderile omenești, și toate sînt netede și potrivite în rime; și limba le stă într-ajutor, căci e bogată și poetică limba românească! Mai vine pe lîngă toate acestea și împrejurarea că Românul e născut poet. El nu are decît să ia condeiul și să scrie necontenit, să înjghebeze la versuri, să zugrăvească floricele și să le trimită iubitei «legate în buchete», care le va citi cu nesaț, ba se va încerca să-i răspundă tot în modul acesta, — și așa mîine ajungem acolo că limba de conversație va fi exclusiv cea rimată". După acest preambul, citînd și pe Lessing, care ar fi afirmat că se poate scrie poezie și fără talent, Chendi trece apoi la imaginarul său erou „Domnul Frunză". „Frunză! — exclamă autorul — numele însuși e atît de poetic încît ar fi un păcat strigător la cer, dacă cine-l poartă n-ar fi și poet! Primăvara cînd plesnesc mugurii și ies la iveală plăpîndele musculițe, cînd îmbobocesc trandafirii cei delicați, atunci firea pare a fi o lungă și nesfîrșită poezie. Toamna cînd frunzele palide își pleacă supărate capetele înaintea brumei nemiloase, cînd crîngurile sînt părăsite de scumpii oaspeți cîntăreți, prin frunze trece un cîntec jalnic, el se înalță la sferele înalte spre cerul cel învelit în manta cernită, spre văzduhurile purtătoare de nea". Frunză e deci poet. Intriga îl face să se creadă și iubit, dar, în timp ce el, într-un ger năpraznic, așteaptă întîlnirea făgăduită, autorul împreună cu un amic îi citesc volumul de „poezii" intitulat *Sentimente pro anno 1898*, rîzînd cu hohote. Intriga se închide aci, dar Chendi a făcut un mare pas spre descoperirea vocației sale literare. El va deveni critic.

7. În această direcție se avîntă la începutul anului 1895, ca student acum la Budapesta, cînd la 14 februarie prezintă colegilor săi

de la societatea „Petru Maior" nuvelele lui Ion Rusu Şirianul, recent apărute la Sibiu, sub titlul *Moara din vale*. Expunerea e publicată în „Telegraful" 9/21 — 11/23 martie, nr. 27—28. Acesta este cel dintîi articol critic al lui Ilarie Chendi. Privirea e de la început largă şi cuprinde în orizontul său întreaga viaţă românească din Ardeal şi Banat. Încadrează şi compară literatura în raport cu totalitatea manifestărilor publice: politică, învăţămînt, industrie, comerţ, meserii. Spiritul său cutezător şi incisiv se relevă. Izbeşte în monotonie, mediocritate şi unilateralitate. Constată că „forţele [intelectualităţii române] sînt reclamate multilateral", în multe direcţii adică, dar că ele s-au grupat unilateral. Cele mai multe au fost atrase de „vîrtejul luptelor politice" şi de anumite activităţi economice. El nu contestă utilitatea naţională a acestora, dar observă că în acest fel „multe [sectoare] au rămas nefăcute, neglijate". Iar cel mai „nefăcut" dintre ele este cel al culturii şi al artelor. „Dezvoltarea culturii — constată noul critic — în ultimile decenii a avut o direcţiune mai mult unilaterală... Stagnăm (în raport cu comerţul, meseriile şi învăţămîntul) cu dezvoltarea artelor în genere şi, ce-i mai presus de toate, nu avem o literatură demnă de poporul nostru şi de secolul în care trăim". Aserţiunea cu „secolul" e hazardată, dar deceniul ardelean în care îşi începe activitatea critică Ilarie Chendi îl îndreptăţea să facă astfel de constatări. Cauzele stagnării el le vede, în primul rînd, în faptul că unii dintre cei mai viguroşi scriitori ardeleni, Slavici, Coşbuc, Bogdan-Duică, trec munţii în ţara veche, iar alţii îmbrăţişează mişcările politice. Cu atît mai mult el laudă pe scriitorii care „în ciuda vremurilor nefavorabile ne prestează ceva pe terenul literaturii". Chendi precizează însă imediat că îl interesează numai „adevăratele producte literare", şi nu „sutele de încercări" care abundă pretutindeni. Astfel de „producte" sînt nuvelele lui Ioan Rusu, nuvelele „unui bărbat matur, ale unui scriitor cu rutină". Rusu, nepot al lui Slavici, căruia îi şi închinase volumul, avea pe atunci 30 de ani şi se remarcase ca redactor al „Foii poporului" din Sibiu, întemeiată de el la 1892. Chendi condamnă însă ideea „rutinatului" scriitor de a da volumului său numele nuvelei *Moara din vale*, fiindcă această nuvelă, deşi e cea mai lungă, totuşi nu e şi cea mai izbutită. Pentru nuvelă, precizează Chendi, utilizînd acea bunăvoinţă subversivă, care îi va deveni apoi atît de familiară, titlul e însă „foarte bine ales", fiindcă „nu se cere multă fantezie ca să te transpui în viaţa poetică din jurul unei mori cu rîu, berc [14], umbră etc." „De altfel — continuă recenzentul, punînd în lumină una din modalităţile critice pe care de asemenea le va utiliza apoi în mod obişnuit, raportarea la literatura germană — moara e un subiect predilect şi în alte literaturi, germanii de ex. avînd *Heidenmühle, die Ziegenermühle*". El nu menţionează însă şi moara lui Alphonse Daudet, *Léttres de mon moulin*, deşi aceasta apăruse încă de la 1869, semn că literatura franceză îl atrăgea mai puţin. În desfăşurarea recenziei, el citează însă, pentru realism, pe Maupassant. Dintre „morile româneşti", Chendi menţionează *Moara din Sisești*, de I. Costin, şi *Moara cu noroc*, a lui Ioan Slavici, aceasta fiind cea mai izbutită dintre „morile" autohtone, tradusă şi în nemţeşte sub titlul *Glücksmühle*.

[14] Ardelenism: tufiş.

De altminteri, subliniază Chendi, noul nuvelist este „un elev și putem zice un vrednic elev al lui Slavici... ceea ce nu-i lucru mic". Cu aceasta se caracterizează întreaga nuvelistică a lui Rusu, „fiindcă ori și cine scrie sub influența cuiva, această scriere este mult mai puțin *lipsită de originalitate*". Lacuna noului nuvelist, arată criticul, utilizînd aceeași bunăvoință suspectă, se constată însă numai la „imitarea modului de a scrie", adică, subliniem noi, tocmai la aceea ce Caragiale considera esențial pentru valoarea unui scriitor, dar pe care, raportat la Rusu, nu-l crede a fi „un lucru detestabil". O asemenea constatare el o face nu numai asupra literaturii lui Rusu, ci asupra întregii situații beletristice ardelene, caracterizată printr-o adevărată *secetă literară*. Această apreciere, amplificată și adîncită, el va aduce, peste trei ani, într-o polemică virulentă cu M. Dragomirescu, zelos apărător al unui verdict contrar dat de Titu Maiorescu. În legătură cu „seceta literară" ardeleană, Chendi subliniază „frumoasa și sănătoasa" mișcare literară de peste munți, printre ai cărei „pilaștri" se numără și ardeleni: Maiorescu, Manliu [15], Slavici, Coșbuc, Dulfu etc. Citarea lui Manliu și a lui Petre Dulfu, alături de Slavici și Coșbuc, era gratuită. Chendi o făcea din considerente pur regionale. În cadrul mișcării de peste munți, el constată că e „falnic" reprezentată tocmai „branșa" căreia și-a dedicat Rusu nuvela, deci, falnicii reprezentanți fiind Delavrancea, Slavici, Vlahuță și Caragiale, care, „nota bene", stau „afară de orice influență și merg, cum am zice, pe picioarele lor", fiecare avînd ceva caracteristic și un domeniu propriu de explorare: burghezia sau proletariatul, viața satului, limba poporului etc. „Falnicii" erau îndr-adevăr falnici, numai că Maiorescu, raportîndu-le activitatea la prezent — care, după dispariția lui Eminescu, Creangă și Alecsandri, înfățișa o „lîncezire" —, constată „că nu mai scriu decît articole de ziare... și că poezia, novela, comediile dispar" [16]. Chendi judeca însă prin prisma aprecierilor sale. Revenind la Rusu, el subliniază că proaspătul nuvelist, comparat cu falnicii, „nu are ceva mai nou, ceva absolut independent și pînă acum necunoscut, ceva plăcut sau caracteristic". Această noutate, de lume și preocupări, Chendi o consideră drept „necesitatea absolută ce se impune ca azi un nuvelist să poată ocupa un loc de frunte în literatura noastră". A doua „necesitate absolută" pe care Chendi o cerea unui nuvelist era ca „acțiunea (nuvelei) să fie naturală, adecă un fapt să rezulte din altul, toate să fie bine motivate, să-și aibă bază psihologică. Lucruri trase de păr — arată el mai departe — acțiuni accidentale, nu mai au loc; ba era în care trăim nu permite nici chiar fanteziei de a-și lua avînt prea din seamă afară plutitor". Plecînd de la astfel de idei, el critică nuvela *Din tainele Bosforului*, ale cărei stil și limbă nu pot salva incoherența și lacunele psihologice ale subiectului. „Acum — subliniază tînărul critic —, cerem ceva *real*, pozitiv, dar cerem și mai mult, *cerem un potrivit amestec al realului cu frumosul*". Vremea *Mesiadei* (Klopstock) și a *Paradisului pierdut* (Milton) a trecut. Lămurindu-și astfel poziția critică, Ilarie Chendi trece la analiza celor opt nuvele

[15] Profesorul Ioan Manliu, uitat astăzi, autor a numeroase studii de gramatică, retorică, stilistică și poetică.

[16] *Critice*, III, 1930, p. 199.

ale lui Rusu, *Moara din vale*, *Două surori*, *Siţa*, *Letiţia*, *Valurile vieţii*, *La crucea de piatră*, *Nicu ciobănelul* şi *Din tainele Bosforului*. Mai viguroase i se părură *Moara din vale*, pe care şi unul din recenzenţii revistei „Vatra" (Properţiu) o considerase un mic roman[17], şi *Nicu ciobănelul*, amîndouă acestea avînd subiecte istorice din tumultul de la 1848. „Dar să nu fiu rău înţeles — exclamă Chendi —. Aceste două nuvele nu sînt istorice, istoria în ele e numai un ce convenţional şi, după a mea părere, în cea dintîi numai un mijloc de a spirijini şi îmbogăţi acţiunea". Cît despre eroii nuvelei — Lia, Andrei, Victor, Martam —, cuprinşi de mari patimi erotice, ei nu reprezintă nici „voinţe tari şi nici năzuinţe mai nobile". Nuvelistul, trecîndu-şi eroii prin focul revoluţiei, „nu a ştiut să ne creeze adevărate caractere". De altfel însuşi sfîrşitul nuvelei, în care Victor şi Marta îşi găsesc moartea în moara incendiată de soţul înşelat, i se pare, citind pe Maupassant, „cam departe de verosimilitate". În general, părerile lui Chendi despre nuvelistica lui Rusu sînt foarte reţinute, şi numai limba autorului îi smulge criticului cîteva cuvinte mai entuziaste. „O limbă exemplar de drăgălaşe, cum o vorbim noi prin Ardeal, scrisă cu patimă, cu foc". De altfel, arată Chendi, numai limba şi forma fac din Ioan Rusu un scriitor „cu rutină". Deşi plăpînde, nuvelele lui Rusu şi-au atras însă o drastică admonestare din partea ziarului „Unirea" din Blaj, care le-a condamnat ca imorale şi vătămătoare spiritului public. Chendi ridică imediat mănuşa moralizatoare şi răspunse printr-un dicton categoric: „*Ochiul apreciator la artă este ochiul estetic*; alta este a judeca asupra unui product din literatură şi artă din punct de vedere estetic şi alta din cel al moralului creştinesc, respectiv al celui bigot religios. Noţiunea estetică — precizează Chendi — se deosebeşte de moral în mod esenţial". Pentru Ardeal o astfel de atitudine merită a fi subliniată. Cea dintîi intervenţie critică a lui Ilarie Chendi — recenzia despre nuvelele lui Ioan Rusu Şirianul — reprezintă deci şi cea dintîi precizare asupra atitudinii sale critice. El cere astfel scriitorului în proză domeniu propriu de creaţie, originalitate, realism psihologic şi social, atitudine estetică faţă de subiectele tratate, limbă „drăgălaşe". Iar pe plan ardelenesc, o mai adecvată repartizare a forţelor intelectuale, o echilibrare între diversele direcţii de activitate, dezvoltarea artelor. Acestor puncte de vedere, amplificate şi completate în anii viitori cu o mai accentuată atenţie faţă de elementul etnic, el le va rămîne fidel în întreaga sa activitate literară.

În acest an, care rămîne hotărîtor pentru orientarea sa critică, Ilarie Chendi, pe aceeaşi cale a disertaţiilor la „Petru Maior", înfăţişează, spre a lărgi orizontul literar al colegilor săi, *Momente din literatura mai nouă a saşilor transilvăneni* şi un studiu asupra *Clasicismului în şcoalele medii*, ambele publicate în „Telegraful" (nr. 87—89 şi 120—123). În *Momente*, pornind de la drama cu subiect românesc, din epoca memorandistă, *Neaga*, *oder Frauenherz und Frauenehre*, publicată la Berlin în 1894 de către scriitorul C. F. Armin, el aruncă o scurtă privire asupra istoriei saşilor din Transilvania, asupra diversităţii dialectelor săseşti şi

[17] „Vatra", II, 1895, p. 59.

comentează activitatea scriitorilor Michael Albert, Traugot Jentsch, V. Kästner etc. Scopul e pur informativ, prezentarea n-are adîncime, dar pune bazele unei deprinderi pe care, atît în critica literară, cît şi în cea politică urmărind mişcările saşilor, el o va manifesta necontenit. Era tributul pe care Chendi îl plătea liceelor săseşti din Mediaş şi Sighişoara. În studiul asupra clasicismului este însă vorba de o atitudine principială şi de o metodă. Urmărind discuţiile şi polemicile germane dintre susţinătorii şi adversarii clasicismului greco-roman, publicate în revistele „Humanistisches Gymnasium" şi „Zeitschrift für die Reform der höheren Schulen", Chendi crede că momentul e oportun şi pentru o discuţie între profesorii şi publiciştii români. Pentru a oferi un cît mai amplu material documentar, el utilizează vasta monografie a disidentului Alethagaros, devenit din Saul clasic Paul modern, *Unser Gymnasial Unterricht-Bekentnisse*, spre a pune apoi întrebarea esenţială : ce vom face noi? Răspunsul e iarăşi, privit din punct de vedere ardelenesc, ca şi faţă de nuvelele lui Rusu, îndrăzneţ, impetuos şi ne relevează un spirit eliberat de prejudecăţile trecutului şi deschis sugestiilor lumii moderne. În Ardealul îmbibat încă de ideile „şcolii latiniste", în care copiii se botezau cu atîta ostentaţie Octavian, Virgiliu sau Horaţiu, el cere să nu se exagereze din exces de zel „sfînta datorinţă naţională" a cultului pentru strămoşi şi să nu ne permitem luxul adorării trecutului „pe contul progresului cultural". Bilanţul acestei adorări, judecat prin perspectivele deschise de jumătatea a doua a secolului al XX-lea, e edificator. „Oare — întreabă Chendi — dacă de două-trei decenii încoace ne-am fi nizuit a fi mai autohtoni şi a ne ocupa mai mult cu productele noastre proprii, nu ar avea întreaga noastră mişcare culturală şi socială de azi o altă noimă?" Autohtonia, după Chendi, în această accepţie, însemna, în programele şcolare, mai multă atenţie pentru orele de limba română, care ţineau loc şi de istorie naţională, spre a creşte pe elevi în cunoaşterea şi în dragostea pentru literatura şi scriitorii români, pentru spiritul românesc de pretutindeni. O cunoaştere deci a realităţii istorice şi culturale româneşti, o îmbibare cu spiritul viu al neamului. Modelele clasice greco-romane sînt legendare şi perimate. De altfel, rezultatele obţinute în şcoli sînt false şi vagi. Sterpe atît din punct de vedere moral, cît şi intelectual. Metoda lor de predare e abstractă, bazată pe o memorizare mecanică, influenţa reală asupra dezvoltării literaturii naţionale, inexistentă. În consecinţă, Chendi cere o restrîngere a studiului limbilor clasice, reducerea numărului de ore destinat învăţării lor, schimbarea totală a modului de predare, cultivarea numai a „lucrurilor elementare", urmînd ca adîncirea lor să se facă abia la universitate. Literatura greco-latină, căreia, evident, nu i se neagă valoarea, să se citească fie în traduceri româneşti, fie în alte limbi moderne. În faţa idealului clasic, din punct de vedere educativ, Chendi, teolog acum „absolut", aşază idealul creştin, pentru a cărui măreţie citează pe Hugo, pe Brunetière şi pe profesorul Wilhelm Hacke de la Jena, autorul cărţii *Die Schöpfund des Menschen und seiner Ideale*. El recomandă însă ca nici religia să nu se predea în mod mecanic, să nu se memorizeze istoria biblică şi catehismul, ci totul

să fie interpretat în mod *rațional* și *liberal*, fiindcă numai în acest fel tineretul se așază pe „terenul real" al vieții. Realitatea vieții, iată o idee pe care Chendi o va urmări necontenit, atît în critica literară, cît și în cea politică și socială, pe care, prin articolele *Un proces de presă* și *Tinerimea activă*, publicate în „Tribuna" din Sibiu (1895, nr. 242 și 269), o va începe la sfîrșitul aceluiași an, dar asupra căreia vom insista într-un alt capitol.

În anul 1895 Chendi își descoperă astfel vocația critică și, deși timp de cîțiva ani va mai publica „impresii", „note", „icoane", „scrisori" și traduceri, totuși accentul principal va fi pus pe activitatea critică, ca deschizîndu-i porțile notorietății și aprecierii publice. Cu aceasta se încheie și epoca sibiană a scrisului său, pentru a face loc epocii budapestane (1896—1898), în timpul căreia contribuțiile sale critice și literare apar, pe lîngă „Telegraful", și în „Familia" de la Oradea, și în „Tribuna poporului" de la Arad.

Chendi nu mai e un începător sfielnic. El a atacat în anul 1895 probleme dificile, pe care le-a rezolvat cu îndrăzneală, gust și comprehensiune.

ILARIE CHENDI

Débuts littéraires de publiciste

I. L'ÉPOQUE DE SIBIU

Résumé

Dans ce chapitre, tiré de l'étude monographique consacrée à la vie de Ilarie Chendi (1871—1913), l'auteur nous présente les débuts littéraires de ce critique.

Il a consulté à cet effet les revues des lycéens et des étudiants, dans les pages desquelles bon nombre d'ecrivains ont fait leurs débuts.

Ilarie Chendi débute dans la revue «Muza» (La Muse) de Sibiu ; il y fait publier en 1891 des vers et des nouvelles. L'activité du jeune étudiant se continue ensuite dans les pages des périodiques « Telegraful român» à Sibiu, « Minerva» à Bistrița et « Rîndunica» (L'hirondelle) à Sibiu ; l'auteur insiste en particulier sur le cycle de nouvelles publiées dans la revue « Telegraful», 1893.

En 1895, après avoir abandonné les vers et les contes, Ilarie Chendi s'impose en tant que critique, en publiant dans la revue « Telegraful Român» (Le Télégraphe Roumain) une substantielle analyse du volume de nouvelles de Ion Rusu-Șirianul : *Moara din vale* (Le moulin de la vallée). Le nouveau critique considère qu'il ne faut juger l'art que suivant des critères purement esthétiques et manifeste sa préférence pour le réalisme critique. Il en conclut que, pour apprécier la création artistique, c'est le point de vue esthétique qui doit l'emporter.

L'étude s'achève sur un commentaire des articles de Chendi, à propos de «La littérature relativement récente des populations allemandes de Transylvanie» et du « Classicisme dans les écoles moyennes» (1895).

ИЛАРИЕ КЕНДИ

Литературные и публицистические зачинания

I. СИБИЙСКАЯ ЭПОХА

Резюме

Монографически исследуя жизнь и деятельность критика Иларие Кенди (1871—1913), автор в данной главе останавливается на начале литературной карьеры Кенди.

Предварительно подчеркивается необходимость изучения лицейских и студенческих журналов, в которых дебютировали многие писатели.

Иларие Кенди дебютировал в выходящем в Сибиу журнале « Муза », в 1891 г. там появились его стихотворения и рассказы. Затем начинающий автор публиковался в периодических изданиях: « Телеграфул ромын » (« Румынский телеграф ») — Сибиу, « Минерва »—Бистрица, « Рындуника » (Ласточка)—Сибиу. Автор статьи особое внимание уделяет циклу рассказов, напечатанных в « Телеграфул » (1893).

Оставив стихи и прозу, Кенди в 1895 г. начинает заниматься критикой. Он публикует в « Телеграфул ромын » обширную рецензию на сборник рассказов Иона Русу-Ишрианула « Мельница в долине ». В этой рецензии Молодой критик подчеркивает, что об искусстве можно судить лишь с эстетических позиций и отдает предпочтение критическому реализму. « Глазом, оценивающим искусство, — заключает Кенди, — *является эстетический глаз* ».

В работе комментируются статьи Кенди « Новая литература трансильванских са ксов » и « Классицизм в средних школах » (1895 г.).

MOTIVUL TAINEI ÎN PROZA LUI V. VOICULESCU

MONICA LAZĂR

Deşi insistenţa ar putea să pară inutilă, vom repeta că apariţia prozei lui V. Voiculescu, mai întîi în presa literară şi apoi în volum[1], a constituit, pentru cititori şi pentru specialişti, o veritabilă şi fastuoasă surpriză. Frecventarea genului epic de către un scriitor unanim recunoscut ca poet şi, parţial, într-o zonă mai umbrită a creaţiei sale, ca dramaturg, precum şi cultivarea cu precădere a unei specii de glorioasă tradiţie, atît în literatura noastră, cît şi în cea universală (povestirea), apoi realizarea acesteia la un nivel de uimitoare perfecţiune, în toate aspectele şi funcţiile sale definitorii, au fost elementele care au reţinut de îndată atenţia criticii. În fine, concluzia generală a distins originalitatea scriitorului în factura fantastică a prozei sale. S-au acordat interpretări diferite elementului fantastic, privit global, de la încadrarea lui V. Voiculescu în tradiţia autohtonă a genului, pînă la considerarea lui, cu certă fineţe şi perspicacitate critică, în postura unui „critic al mitului". Explicaţia cea mai concludentă ni se pare, însă, aceea că utilizarea elementului fantastic a fost determinată de înseşi legile şi pretenţiile artei de povestitor[2]. Fatal rezumative, aceste observaţii nu epuizează, totuşi, domeniul de investigaţie. Analizarea şi comentarea minuţioasă a motivelor ce dau relief elementului fantastic în proza lui V. Voiculescu ar fi capabilă să aducă un spor de precizie şi mai multă suplete a nuanţelor în formularea concluziilor generale. O asemenea contribuţie ne propunem să oferim prin discutarea *motivului tainei*.

Lectura atentă a celor 29 de povestiri editate pînă acum dovedeşte că, excepţie făcînd povestirile : *Chef la mănăstire*, *Behaviorism*, *Ispitele părintelui Evtichie*, *Fata din Java*, *Farsa*, şi *Amintiri despre pescuit*, toate celelalte sînt construite, epic sau în implicaţiile lor psihologic-caractero-

[1] O primă selecţie din povestirile lui V. V. a apărut în revistele clujene „Steaua" şi „Tribuna" (1964–1965). În volum : V. Voiculescu, *Capul de zimbru*, *Povestiri*, vol. I, 320 p., şi *Ultimul Berevoi*, *Povestiri*, vol. II, 333 p., Bucureşti 1966.

[2] Citãm numai studiile şi articolele care interesează direct lucrarea noastră : Ion Vlad, *Note la o estetică a povestirii*, „Tribuna", nr. 12, martie 1967 ; Ion Pop, *V. Voiculescu şi ten-taţia mitului*, „Luceafărul", nr. 13, 1967, p. 7, şi nr. 14, 1967, p. 7 ; M. Ungheanu, *V. Voiculescu, Povestiri*, „Ramuri", nr. 4, aprilie 1967, p. 9 şi 23 ; V. Ardeleanu, *Proza lui V. Voiculescu*, „Steaua", nr. 7, 1967, p. 84–106.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 2- P. 303–311, BUCUREŞTI, 1968

logice, pe motivul tainei. O povestire poartă termenul chiar în titlu: *Taina gorunului.*

Purtători de taine sînt mai întîi eroii feluriți ai povestirilor. Căpitanul Tomuț (*Capul de zimbru*) este posesorul unui timbru celebru, de fabuloasă valoare, pe care refuză să-l arăte, fiindcă îl consideră un talisman, și își riscă onoarea de ofițer, chiar viața, pentru păstrarea secretului. Secretul grecului din *Proba* este o anomalie fizică: numără la piciorul drept șase degete și diformitatea se transmite ereditar celor patru fiice născute dintr-o căsnicie tîrzie. Rada, eroina din *Sakuntala*, își tăinuiește dragostea cu un țigan hoț de cai și copilul din flori. Neamul boierului Amza are și el o taină: învoirea de a intra direct în rai dacă primul născut din fiecare generație moare în noaptea Învierii (*Moarte amînată*). Ion Onișor cunoaște secretul de a aduna aur din apele rîului cu ajutorul unei lîni de berbec (*Iubire magică*). Un călător necunoscut învață pe locuitorii unui sat copleșit de mizerie și foamete să fiarbă o miraculoasă *Ciorbă de bolovan*, dar el însuși este de fapt Mîntuitorul coborît de pe iconostas, și taina lui este aceea a iubirii de oameni; taina se transmite Ilenei și țăranca se pierde în finalul imprecis al povestirii, fiindcă scriitorul însuși nu mai găsește o soluție logică pentru rezolvarea parabolei. (Ni se impune de îndată analogia cu finalul *Sărmanului Dionis*, în care Eminescu, oferind două soluții posibile pentru dezlegarea intrigii, folosește, de fapt, un artificiu prin care accentuează, retrospectiv, caracterul fantastic al acțiunii). Sofonie, un călugăr plin de har, are conștiința înfricoșatei taine de a fi în realitate un om-lup, un lycantrop, motivare autentică a insistenței cu care cere să-i fie îngăduit a se retrage în schimnicie (*Schimnicul*). Fără să cunoască diferitele secrete ale meșteșugului lor prohibit, hoții de cai care cutreieră Bărăganul sau pustele Tisei nu și-ar putea îndeplini furtișagurile. Dar unul din hoți mai are o taină care îl face invulnerabil: nu cunoaște dragoste de femeie, fiind astfel ferit de eventuala trădare a ibovnicelor (*Alcyon Diavolul alb*). Taina înfățișării ciudate și a priceperii nemaipomenite în îndeletnicirea pescuitului a pescarului Amin este descendența sa din morunii fabuloși ai legendei (*Pescarul Amin*). Că omul este purtător de taine uluitoare constată mai ales animalele, care i se supun fiindcă își „schimbă" degetele, își „desface" și-și „pune la loc" brațele, își „jupuiește" învelișul trupului plăpînd, dar, mai ales, știe să scoată foc ciocnind amnarul de cremene (*Revolta dobitoacelor*).

Dar nu numai oamenii au taine, unele simple, de domeniul secretului personal, acoperit, din diverse motive, cu discreție, altele semnificînd o comuniune intimă cu supranaturalul — ci și natura ascunde taine cu care impresoară dramatic existența umană. O pasăre care nu poate fi doborîtă prin glonț, nici prinsă în capcană, reprezintă telepatia erotică sau genealogică (*Lipitoarea*). Un gorun falnic ascunde în trunchiul lui taina morții tîlharului Gogolea. Flăcările, cînd roșii, cînd verzui, păzesc în măruntaiele pămîntului taina comorilor (*Taina gorunului*). Ursul „jăcman" nu poate fi biruit decît de „arhitaurul" magic, păzitorul suprem al ciurdelor de vite (*Ultimul Berevoi*). Taina dulăului Ciobănilă constă în instinctul fidelității lui fără greș față de turma de oi pe lîngă care a crescut (*Ciobănilă*). Moartea lui Gheorghieș se datorește cutezanței lui de a înfrunta taina legilor morale ale lacului (*Lacul rău*). Originea

artei trebuie căutată în sugestiile vînătorii, dar, mai ales, în puterea tainică de zămislire a iubirii (*Căprioara din vis*). În fine, natura întreagă, liberă și superbă, emană necontenit și violent marea taină a atracției erotice (*Sezon mort*). Este aici un plan al existenței cosmice pe care Lucian Blaga l-ar fi calificat drept „orizontul misterului". El se concretizează în mituri, legende, credințe, superstiții întemeiate, în ansamblu, pe acceptarea existenței unei forțe supranaturale; natura și scopurile acestei forțe sînt taine pe care mintea omenească nu le poate pătrunde. Conjurarea acțiunilor malefice sau dimpotrivă, integrarea izbăvitoare în tainele supreme ale universului presupun un complicat ritual de inițiere, cu alte cuvinte apelarea la practici magice diverse. „Profesioniștii" acestor practici magice sînt și ei legați prin jurămîntul tacit al păstrării tainei; ea se transmite, eventual, din generație în generație, cîte unui singur individ, dar își pierde treptat autoritatea în contact cu evoluția concepției despre viață, cu progresul rațiunii și științei. Subscriem observației că cele două volume de proză se încheie simbolic cu povestirea *Ultimului Berevoi*: ineficiența practicilor magice abolește atributele mitului și prin aceasta taina se spulberă. Motivul tainei apare, însă, în povestirile lui Voiculescu și cu funcția de procedeu particular al tehnicii narative — așadar, cu o marcată factură de convenție specifică speciei. În linii foarte generale, maniera compozițională s-ar putea reduce la următoarea schemă epică: mai întîi se fixează cadrul adecvat unei pendulări echivoce între real și fantastic, apoi intervine un fapt sau o împrejurare stranie, o taină, pe care autorul o expune în toate elementele ei caracteristice și într-un crescendo al misterului menit să capteze atenția și interesul cititorului; punctul culminant al acțiunii coincide de obicei cu sugerarea unei soluții de clarificare a tainei; din acest moment, deznodămîntul se precipită, după caz, în chip dramatic sau grotesc; ambele rezolvări conțin și elemente apte să realizeze demitizarea motivului tratat. Interpretîndu-se proza fantastică a lui V. Voiculescu, în ansamblul mesajului ei, drept o „critică a mitului" [3] s-a subliniat sforțarea scriitorului de a găsi, pentru tainele povestite, explicații logice, științifice, în orice caz, verosimile. Dar nu s-a observat că, de fapt, aceste explicații au un dublu efect estetic: pe de o parte satisfac interesul imediat al cititorului și înlesnesc destinderea tensiunii psihologice, dar, pe de altă parte, potențează misterul, transferîndu-l, eventual, într-un alt plan, în care el continuă să acționeze ca atare. În finalul povestirii *Lipitoarea* aflăm că bunicul povestitorului a fost victima crimei pe care nepotul o retrăiește sub forma unei halucinații. Dar prin aceasta nu s-a dezlegat misterul păsării nocturne și nici mecanismul acestei halucinații. Practicile magice nu mai au putere, ni se specifică explicit în *Ultimul Berevoi*, dar sacrificiul suprem al „moșului cu căciula împletită" se justifică prin dorința lui de a duce, „acolo unde trebuie, solie despre toate cîte nu se mai ajung, cîte lipsesc, cîte s-au pierdut, jălbar al celor părăsiți aci, jos pe lume". Finalul acesta este echivoc, el conține, evident, un fel de a spune că lumea civilizată (lumea armelor moderne) este o lume mutilată, cu echilibrul frînt, care a pierdut conștiința integrității cosmice. Tăind gorunul și desfăcînd pe Gogolea din sicriul lui secular, silvicul-

[3] Cf. mai sus: Ion Pop, *lucr. cit.*, și V. Ardeleanu, *lucr. cit*

torul din *Taina gorunului* are sentimentul unei „profanări". Moartea pescarului Amin dobîndește dimensiuni tragice numai întrucît taina descendenței lui o investește cu o justificare morală supremă. În *Sezon mort*, Azor și stăpînul său, Charles, cad robiți de taina patriei erotice; pădurarul împușcă, în chip simbolic, vulpea, dar aceasta echivalează, de fapt, cu o practică magică prin care el speră să conjure marea taină a dragostei. Farmecele de dragoste pot transforma pe o superbă femeie într-un monstru dezgustător. Rămîne, însă, neclarificat dacă aceasta era adevărata înfățișare a Mărgăritei sau dacă metamorfoza nu este cumva o răzbunare a babei vrăjitoare. Aflăm, apoi, că nu povestitorul, care a fost victima întîmplării, a înnebunit, ci prietenul lui, folcloristul, care respecta tainele și credea în ele. „Tot nu s-au lăsat pînă nu și-au răzbunat pe unul din noi, spuse cu glas schimbat poetul [...]. Și bietul Kivu a căzut victimă în locul meu" (*Iubirea magică*). Exemplele s-ar putea continua cu *Lostrița*, *În mijlocul lupilor*, *Viscolul*, *Șarpele Aliodor*. Firește, cei mai vicleni nu ezită să mimeze taina, în scopuri interesate: popa Stoian din Lipia se deghizează în strigoi spre a fura iapa lui Scoroambă și a-l stîrni, astfel, împotriva fostului aliat (*Alcyon Diavolul alb*). Teozoful Teoctist recomandă învăluirea în taină a morții lui Sofonie, spre a întări credința în harul de sfințenie al omului-lup (*Schimnicul*). Dar nici modul cum explică el natura lycantropului, nici teoria lui Dionis despre personalitate (*Sakuntala*), nici sfîrșitul lui Teofil Kivu, bolnav de „psihoză excito-maniacală, cu delir sistematizat" (*Iubire magică*), nu atacă taina în esența ei, și nu o demitizează decît la suprafață. Misterul rămîne întreg, explicațiile, și ele discutabile sub raport strict științific, îl închid și mai mult — taina devine, tot după o expresie blagiană, criptică. Totuși, obiectivitatea scriitorului față de materialul povestirilor sale, care sînt, în cea mai mare parte, prelucrări, la un nivel de rafinată cultură, a unor motive folclorice, și, implicit, convenția tacită stabilită cu cititorul, care acceptă motivul tainei mai ales ca pe un procedeu narativ specific, susțin ideea de „critică a mitului", dar nu sub forma desființării acestuia, ci sub aceea mult mai subtilă și mai fertilă, din punct de vedere artistic, de analizare și expunere a resorturilor care îl compun și îl susțin.

În cadrul schemei epice generale adoptate în povestirile construite pe motivul tainei, scriitorul utilizează o mare diversitate de structuri compoziționale particulare — ca tot atîtea modalități principale de plasticizare a substanței narațiunii.

Inspirația folclorică este evidentă într-o povestire cu structură de basm cum este, de pildă, *Lostrița*. G. Călinescu i-ar fi distins și clasificat de îndată „situațiile-șablon" [4]. Aceeași structură basmică revine în partea a doua a povestirii *Misiune de încredere*, peste care plutește și o marcată influență sadoveniană. În fine, un caracter de basm, obținut prin aglomerare de „șabloane", imperfect sudate, are și *Iubire magică*: introduși în atmosfera prielnică tainei, sîntem mai întîi nesatisfăcuți de „secretul" lui Onișor, care strînge aur din rîu cu lînuri de berbec (în definitiv, un meșteșug primitiv, pierdut cu timpul); dar devenim ceva mai atenți și mai captivați cînd vraciul satului adună purecii cu vărguța magică pe lăma strălucitoare a cuțitului și, după ce am fost avertizați că tainele

[4] G. Călinescu, *Estetica basmului*, București, E.P.L., 1965, p. 7—8.

sînt tabu, dezvăluirea, ridiculizarea sau chiar folosirea lor de către neiniţiaţi fiind legată de primejdii — alt mod de a potenţa atmosfera de mister —, intrăm din plin în povestire fantastică terifică: prin farmecele unei vrăjitoare rele, prea frumoasa Mărgărita se transformă brusc într-o „strigoaică, cu ochii de albuş de ou răscopt, plesnit de dogoare; nasul mîncat de ulcer; obrajii scofîlciţi se sugeau adînc între gingiile ştirbe şi puruiate. Sînii tescuiţi îi atîrnau ca două pungi goale, uscate şi încreţite. Coastele îi jucau ca cercurile pe un butoi dogit. Şi în bazinul şoldiu, pe crăcanele oaselor picioarelor, măruntaiele spurcate clocoteau ca nişte şerpi veninoşi şi duhoarea morţii umplu deodată lumea".

O compoziţie descriptivă de valorificare a etnograficului pur ne întîmpină în povestirea *Ultimul Berevoi*, unde cea mai întinsă parte a naraţiunii se reduce, de fapt, la consemnarea ritualului de iniţiere magică, abia corectată în final de sfîrşitul tragic al eroului.

O dată cu *Lacul rău*, V. Voiculescu trece la un alt mod de compoziţie, mult mai solid articulat şi mai eficient din punct de vedere artistic. Elementul fantastic nu constă aici numai în vrăjile babei Sevila, ci deopotrivă, în acţiunea malefică a lacului. Este povestirea în care scriitorul izbuteşte să sugereze fuziunea dintre taina cosmică şi taina practicilor magice. Se stabileşte, astfel, între om şi natură, o competiţie aprigă, a cărei desfăşurare cititorul o urmăreşte cu încordare. Ca şi în povestirile lui I. Agîrbiceanu sau Pavel Dan — ca să nu-i numim decît pe aceştia — oamenii sînt înconjuraţi de o natură activă şi autoritară, care le cîrmuieşte destinele.

Pescarul Amin, *Sezon mort*, *Sakuntala* şi *Taina gorunului* sînt, în fine, acele povestiri în care tipurile de structuri compoziţionale utilizate îşi afirmă în modul cel mai evident, tocmai prin caracterul lor studiat, funcţia de plasticizare a motivului tainei.

În *Pescarul Amin* comunicarea cu misterul echivalează cu dobîndirea conştiinţei de sine; de aceea prima parte a naraţiunii este o expunere succesivă şi gradată a faptelor care motivează procesul psihologic analizat cu subtilitate în partea ei centrală. Înfăţişarea bizară a pescarului e pusă de îndată în legătură cu legenda asupra fabuloasei descendenţe a neamului său, încît prinderea morunului nu mai este doar un eveniment inedit pentru pescarii de pe malurile Pocioveliştei, ci şi un semn al destinului. Primejdia dinamitării bălţii precipită acţiunea — care se strămută pe un plan interior, desfăşurîndu-se în cîteva pagini de magistrală analiză psihologică. Amin se „preface în gînd" şi are mari viziuni asupra timpului şi existenţei „...viaţa nu este nici ziua de azi, nici mîine, nici anul întreg. Vieţii adevărate îi este de ajuns clipa, clipa plină în care pumnul destinului tescuieşte timpul într-o lacrimă ca de spirt [...]. Clipele astea nu sînt timp, n-au să moară niciodată". Apoi „cellalt mare izvor al vieţii, potmolit pînă atunci de neastîmpăr, muncă şi griji, se desfundă în el: închipuirea". Dobîndind aceste „uriaşe adaosuri", pescarul „trece în veşnicie" printr-un gest deliberat, care însemnează alegere, dar şi acceptare a destinului. Clipa supremă a existenţei lui se confundă cu moartea, deoarece, pentru fiecare individ, gestul fundamental al existenţei trăite autentic pretinde angajarea totală a fiinţei, pînă la sacrificiul ultim. Este taina nemuririi. Delirul pescarului şi deznodămîntul tragic al povestirii convertesc în valori narative, aproape anec-

dotice, o dezbatere intelectuală asupra revelației și transcendenței, altfel spus asupra confluenței realului cu misterul.

Acțiunea din *Sezon mort* se desfășoară într-un decor saturat de culoare, sugerînd clocotul biologic, cruzimea și lăcomia simțurilor și instinctelor primare. Fazaneria trebuie apărată de nenumăratele vietăți care dau tîrcoale cărnii fragede și ispititoare; cohorte de păsări răpitoare, de animale de pradă, reptile ucigașe înfruntă moartea. Săptămîni întregi se duce această luptă nedecisă între paznici și animale. Și după această pregătire în care tensiunea interioară a narațiunii crește treptat, nesimțit, purtînd semnificații din ce în ce mai limpezi, constatăm că, în fond, lupta se duce între ispită și rațiune. O ispită atît de copleșitoare încît, rămînînd neexplicabilă logic, devine și ea o taină: „Doruri multe izvorau din ierburile mature, niciodată cosite, gătite de scuturare, și spicele lor, cu semințe rodnice, ne gîdilau obrazele cufundate în umbră. Se isca din toate un fior, un îndemn, ca un spasm către o împlinire înainte de a-ți da sfîrșitul, fără de care viața n-ar avea rost". Explicația „nunții ca în basme", la care sînt antrenați atît cîinele, cît și stăpînul, este și de data asta simplă: o „înlunație", o „amăgire" — după cum constată medicul care povestește. O explicație mult prea simplă, chiar, aparținînd celui care s-a obiectivat, care a rămas imun la atingerea cu taina. Adevărata explicație o dă Charles, austerul contaminat de taină, care, ca și Amin, are revelația unei taine cosmice. Este, de fapt, „formidabila putere de reproducere a naturii, marea zămislitoare a lumii". Este taina vieții, care întinde capcane și ispite mai presus de voința și rațiunea umană, în unicul scop de a triumfa ca viață, peste toate opreliștile, rezervele și raționamentele.

Sakuntala e, poate, povestirea cea mai savant construită din cuprinsul celor două volume. Aici tehnica scriitorului se modifică, se răstoarnă. Parcurgem de data aceasta o succesiune de fapte, întîmplări și gesturi prin care cei doi eroi, Dionis și vărul lui, doresc cu tot dinadinsul să trăiască taina, mitul, miracolul. Mai întîi, proiectează asupra Radei, ajutați de cîteva surprinzătoare coincidențe, mitul Sakuntalei, fecioara sacră. Acceptă apoi vrăjile Kivei, se conving reciproc de „prestiința ei extraordinară". Încredințați că împărtășirea din taină pretinde o dăruire totală a ființei, fac sacrificii materiale și morale enorme. Narațiunea se sprijină, în punctele ei principale, pe două refrene semnificative: „se pleacă și culege din nisipul vremii aurul etern" — iar, mai tîrziu: „să ispășim în bucurie păcatele nemuritoare". Este răsplata împărtășirii din taină și prețul ambiguu pe care îl presupune această împărtășire. Apoi Dionis mai descoperă un „secret": regatul țiganilor, documentele și capitulațiile, edictele și privilegiile pierdute, devalorizate. Devine fiul adoptiv al Principelui Mihaly, acum pe deplin sigur că va trece hotarul spre miezul mitului, că o va obține pe Sakuntala. Dar întregul eșafodaj se prăbușește. Intelectuali rafinați, dezabuzați chiar, cei doi veri nu mai au acces la mit, taina pe care credeau că o văd cu ochii și o pipăie cu degetele e o taină contrafăcută: Rada nu e Sakuntala, ci țigancă obișnuită, care a avut un ibovnic și a născut un copil din flori. După această descoperire, aspirația la taină se transformă în joc. Reeditînd poemul lui Kalidassa, Dionis acceptă rolul măreț al zeului Indra. În absența unui mit autentic, realitatea este silită să devină convenție

livrescă — şi finalul acesta aruncă o lumină sarcastică asupra întregii povestiri : totul a fost o convenţie, un mod, fireşte, eşuat de a forţa destinul, care, prin însăşi definiţia lui, nu se lasă forţat. Mai aflăm ceva : nici măcar Kiva, ţiganca pricepută în farmece, nu credea în taină. Dintre toţi, ea era singura deţinătoare a secretului atît de banal al Radei. Ea mimase tot timpul, din raţiuni interesate. Şi taina se pulverizează tocmai fiindcă singura care ar fi fost mandatara ei autentică, ţiganca vrăjitoare, o contrafăce şi o măsluieşte. Spre deosebire de toate celelalte povestiri examinate, în *Sakuntala* mitul, taina sînt numai aparente. Nu există nici un mister, ci numai un simulacru de mister — aşadar un simplu pretext pentru o descripţie saturată de pitoresc. Dacă *Pescarul Amin* este cea mai filozofică povestire a lui V. Voiculescu, *Sakuntala* este, neîndoielnic, cea mai artificioasă.

Eroul din *Taina gorunului* este un căutător de comori, fiindcă la ţară „credinţa asta se suge o dată cu laptele" de la mamă. A pătruns şi semnificaţia superioară a preocupării : „Veşnicele întrebări puse Soartei, Mitul norocului, deghizat pretutindeni în jocul de cărţi, în loterie, în comori. Nu cîştigul în sine, ci cauţi favoarea şansei, semnul unei alegeri şi al unei predestinări, scris special pentru tine". Se conduce după flăcările care adeseori îl mint, care o dată îi pun în primejdie viaţa. Dar scapă, mod de a sugera că nu era un predestinat în sensul pe care îl rîvnea. Şi totuşi, odată, cu ochii iluminaţi de „fantasticul joc de salamandre al flăcărilor în rochii de mătase aprinsă", retrăieşte povestea găsirii unei comori, unica ce i-a fost hărăzită, după ani şi ani de speranţe, căutări şi decepţii. După ce renunţase, de fapt, s-o mai caute. Amănuntul nu este lipsit de importanţă. *Taina gorunului* răspunde, ca semnificaţie a motivului tainei, povestirii *Sakuntala* : taina nu poate fi forţată, ea se revelează, atunci cînd sufletul s-a purificat de lăcomie, interes, căutare insistentă. Într-un gorun falnic, crescut într-o poiană „răsnită de lume, ca într-o baladă", silvicultorul descoperă şi un chimir plin cu galbeni, o adevărată comoară, dar şi altceva, mult mai însemnat : reconstituind moartea lui Gogolea, prizonier al trunchiului de gorun, el are revelaţia „profanării" unui mister : „Copacul îşi trăsese viaţa şi-şi lungise veleatul cu sîngele ce i se scursese şi carnea ce se moşoroise la rădăcină" şi gorunul piere „o dată cu taina de aur şi moarte ce i se furase". Este o ilustrare narativă a versului eminescian : „Moartea succede vieţii, viaţa succede la moarte", dar cu alte semnificaţii şi pe un plan de viziune diferit. Este concentrată aici concepţia din *Miorița*, în care moartea e „mireasa lumii", iar resemnarea pasivă a ciobanului se explică prin credinţa integrării în natură, într-un ciclu etern, în care viaţa şi moartea sînt numai etapele unui proces dialectic ce susţine existenţa universală. Este şi o aluzie la teoria metempsihozei, tîlharul devenind copac, trecînd, adică, prin moarte, nu în nefiinţă, ci din sfera umană în regnul vegetal. Şi, o dată cu aceasta, în legendă. Fiindcă adevărata taină a flăcărilor care ascund comori, taina mare a participării omului la creaţiune este sporirea acesteia prin actul creaţiei artistice. „În sobă focul murise" încheie scriitorul povestirea. Moartea focului simbolizează istovirea inspiraţiei din care s-a zămislit povestirea. Şi atunci gestul „profanării" nu se referă numai la tăierea gorunului şi la desfacerea lui Gogolea din „mormîntul verde [...] din inima vie, cutremurată de vînturi a uria-

şului pădurii". Violare a tainei efortului creator este şi încorporarea inspiraţiei în expresie, desăvîrşirea actului artistic prin transpunerea în materialul concret al unei arte. Povestirea *Căprioara din vis*, care e construită tocmai pe acest motiv, al speculaţiilor asupra originii artei, afirmă explicit: „...cerc să spui omului această înaltă, pură, bucurie: a lăsat prada trecătoare ca să-i prindă imaginea eternă [...]. E acolo, pe plăseaua ce va străbate veacurile, primul contur viu al emoţiei artistice. Astfel s-a sădit harul seminţei care va face gloria omului [...]. Slavă ţie, artă! [...]. Sămînţa acelui gest a înflorit apoi dumnezeieşte, acoperind cu frumuseţe nepieritoare pe toţi oamenii acestui pămînt". Încît, pentru a reveni la *Taina gorunului*, cel care a găsit adevărata comoară, care a cucerit „favoarea şansei, semnul unei alegeri şi al unei predestinări scrise special pentru el", este, de fapt, scriitorul însuşi. Spre deosebire de tînărul din *Căprioara din vis*, arta lui constă în meşteşugul cuvintelor. El prinde „imaginea eternă" izvorîtă din taina vieţii, a iubirii, a destinului şi a morţii, nu în linii şi culori, ci în efectul magic al cuvintelor. A recrea lumea şi realitatea, a străbate spaţiul şi timpul, a pătrunde în sufletele oamenilor, a urmări destinele lor pînă la biruinţă sau prăbuşire, a evoca tablouri fastuoase ale naturii şi a reconstitui plastic toate acestea prin cuvîntul „tescuit" pînă la esenţa lui ultimă de „lacrimă ca de spirit" devine taina supremă a talentului autentic. O spune chiar scriitorul în trei poezii mai vechi ale sale, care sugerează sforţarea concretizării inspiraţiei în materialul adesea rebarbativ al expresiei literare: *Coboară cuvintele* (1927), *Gîndului* şi *Poezie* (1933). Citäm din ultima: „M-am băgat surugiu la cuvinte / Le momesc cu văpăi, le hrănesc cu jăratic" — spre a „fura umbra frumoasei din vis fără trup, nici sînge" [5]. În sens metaforic, aceste versuri descriu procesul de creaţie la un mod în care echivalează cu practicile magice.

Recapitulînd unele constatări parţiale obţinute pe parcursul analizei, conchidem că în proza fantastică a lui V. Voiculescu, motivul tainei apare cu insistenţă, atît sub accepţia de secret, cît şi sub aceea de miracol, minune, mister a termenului, şi este învestit cu funcţii multiple care se completează reciproc. El este mai întîi o modalitate fertilă de consemnare şi descriere a unor procese psihologice profunde, fie determinate de un eveniment dramatic, fie provocate şi dominate de o mentalitate primitivă, specifică mediului rural din care se inspiră majoritatea povestirilor. Dar, în acelaşi timp, motivul tainei serveşte şi ca procedeu de structurare compoziţională a naraţiunii, devenind, implicit, un element al formei artistice, avînd de data aceasta, o funcţie expresivă nu mai puţin importantă pentru desăvîrşirea operei. Semnalînd numai unele aspecte ale motivului şi constrînşi să reducem materialul apreciabil care ne-a stat la dispoziţie la cîteva exemple, am intenţionat mai cu seamă să deschidem o nouă perspectivă de interpretare asupra prozei lui V. Voiculescu. Şi, implicit, să sugerăm direcţiile şi motivele frecventate de literatura fantastică românească, din epoca mai veche (secolul al XIX-lea), cu evidentă continuare în proza actuală a scriitorilor mai

[5] În mod analog sugerează şi T. Arghezi procesul de creaţie: „Un om de sînge ia din pisc noroi /Şi zămisleşte marea lui fantomă/ De reverie, umbre şi aromă/ Şi o pogoară vie printre noi" (*Ex. libris*).

tineri. Eveniment literar puțin obișnuit, prin amploare și valoare, proza lui V. Voiculescu permite asemenea asociații și cercetări virtuale, oferind nu numai un material de o densitate impresionantă în sine, dar și un punct de reper pentru discutarea problemelor de ansamblu ale dezvoltării specifice a literaturii noastre naționale.

LE MOTIF DU MYSTÈRE DANS LA PROSE DE V. VOICULESCU

Résumé

L'étude représente une tentative d'analyser la prose de V. Voiculescu à travers son motif principal : *le mystère* (celui des personnages et celui de la nature environnante sous ses différents aspects). Cet univers du mystère est matérialisé dans des mythes, des légendes et des croyances. La manière de composer de l'écrivain peut être réduite à un schéma épique, conformément auquel il s'agit d'abord de fixer le cadre propre au balancement entre le réel et le fantastique ; survient ensuite un fait étrange, que l'auteur présente avec tous ses éléments caractéristiques et dans un crescendo destiné à fixer l'attention du lecteur.

Le point culminant de l'action est généralement le moment où l'on suggère une explication du mystère, en vue de précipiter le dénouement de façon dramatique ou grotesque. Les deux solutions renferment également des éléments destinés à « démythiser» le motif, à fournir l'explication logique et scientifique du mystère qui se trouve, de ce fait, transféré sur un autre plan, où il continue à fonctionner comme tel.

МОТИВ ТАИНСТВЕННОСТЬ В ПРОЗЕ В. ВОЙКУЛЕСКУ

Резюме

В работе делается попытка проанализировать прозу В. Войкулеску сквозь призму главного пронизывающего его мотива: *таинственности*, как той, которую скрывают его герои, так и той, которая заключается в природе, в различных ее проявлениях и видах, окружающих человека.

План этого космического существования находит конкретное выражение в мифах, легендах, верованиях, которые постепенно разбиваются в результате эволюции взглядов на жизнь. Композиционная манера В. Войкулеску может быть сведена к эпической схеме, согласно которой вначале устанавливается план, соответствующий колебаниям между реальным и фантастичным, затем показывается само странное действие, которое автор описывает со всеми его характерными деталями и со все более нарастающим напряжением, удерживая тем самым внимание читателя. Кульминационная точка действия совпадает обычно с наведением на решение для прояснения таинственности, что ускоряет драматическую или гротескную развязку. Оба решения включают и детали, способные развенчать исследуемый мотив. Научное, логическое объяснение таинственности облегчает разрядку психологического напряжения, но укрепляет и интерес, зачастую перемещая его в другой план, где он продолжает проявляться как таковой.

TRECUTUL POLONIEI ÎN ROMANELE LUI SIENKIEWICZ

STAN VELEA

Asemeni celorlalți mari creatori polonezi, și pentru Sienkiewicz înrobirea patriei a constituit o rană veșnic deschisă. Va lupta, de aceea, din răsputeri cu mijloacele care îi vor sta la îndemînă și pe direcțiile pe care le va socoti eficiente pentru redresarea națională a Poloniei. Încă de pe băncile facultății s-a lăsat antrenat de lozincile bătăioase ale tinerilor „progresiști". Universitatea din Varșovia a fost pepiniera de cadre a curentului pozitivist, preconizînd în publicistică și în nuvele inițiative numeroase menite să aducă emanciparea spirituală a păturilor de jos și bunăstarea materială a întregului popor. Dar, idilica fericire generală propovăduită de ideologii burgheziei întîrzie să se înfăptuiască. Mai mult. Cu toată dezvoltarea incontestabilă a economiei, sărăcia claselor asuprite se accentuează mai mult, fapt care duce către anul 1880 la explozii de nemulțumire pe scară socială. Pe de altă parte, politica rezistenței defensive, considerată de liderii pozitiviști ca fiind mai potrivită pentru perioada de represalii care a urmat după înăbușirea revoltei din 1863 decît aceea a împotrivirii armate, și împăciuitorismul servil al conservatorilor cracovieni, de pildă, au sădit cu vremea în conștiința populației aflate sub stăpînire străină o apatie generatoare de pesimism în privința viitorului patriei.

Această deprimantă stare de spirit, acut periculcasă pentru sentimentele patriotice, răzbate chiar în creația scriitorilor care activau sub influența nemijlocită a ideilor pozitiviste. În opera unora dintre ei, ca B. Prus și E. Orzeszkowa, dezamăgirea produsă de evoluția neașteptată a societății nu marchează radicale schimbări de poziție, manifestîndu-se doar sub forma îndoielii dezolante și a incertitudinii de drum pentru viitor. În schimb, în concepția lui Sienkiewicz spărturile sînt atît de mari, încît în timpul călătoriei din America se conturează într-o ruptură definitivă, scriitorul îndreptîndu-se spre alte limanuri ideologice. În fața contrastelor violente, economice și de cultură, pe care democrația Lumii Noi le oferea vizitatorului sensibil la principiile umanitare de dreptate și egalitate între toate straturile, Sienkiewicz și-a dat seama că programul pozitivist nu va putea niciînd să realizeze deziderateie

REV. IST. TEORIE LIT. T. 17, NR. 2, P. 313–326, BUCUREȘTI 1968

sociale şi patriotice enunţate, mai ales în condiţiile asupririi naţionale. Pentru asta era nevoie de alte idealuri care să prelungească ecouri profunde în conştiinţe, să le smulgă din descurajarea vegetativă şi să le îmbărbăteze la luptă. Aşadar, de vreme ce dezvăluirea critică a inechităţilor sociale nu avea efecte stimulative, la ce bun să mai zugrăveşti un prezent „banal şi trist? Să trudească cine vrea pe această ţarină; eu nu mai vreau, nu mai pot şi voi vorbi despre altceva". Despre ce anume avea să vorbească scriitorul îi vor sugera şi înclinaţiile afective dezvoltate de educaţia din familie şi de lecturile preferate: despre trecutul istoric, deoarece atunci „s-au consumat evenimente măreţe la care au participat personalităţi puternice. În trecut ai pentru ce să te entuziasmezi, căci există caractere, crime şi sacrificii impresionante". Şi „nu-i mai bine oare ca în loc să descrii starea de spirit şi oamenii de azi, nimicnicia lor actuală, contradicţia cu ei înşişi, slăbiciunea şi zbaterea lor, să arăţi societăţii că au existat clipe mai grele, mai înfricoşătoare şi cu toate acestea salvarea şi renaşterea au fost posibile? Prezentul adînceşte dezolarea şi disperarea, trecutul dă putere şi învie nădejdile" [1], iar sarcina literaturii este aceea de a reconforta speranţele, de a apăra sufletele împotriva pesimismului pernicios.

Schimbarea poziţiei lui Sienkiewicz s-a efectuat într-adevăr pe un fond emoţional favorabil, dar a fost determinată de fundamente raţionale. Îndreptîndu-se spre trecut, prozatorul a crezut că a găsit în curgerea istoriei factorii care au făcut posibilă ieşirea Poloniei din toate situaţiile dificile: Dumnezeu şi Patria [2], factori care, era convins scriitorul, şi acum, avînd o puternică acţiune psihologică asupra tuturor compartimentelor sociale, vor putea renaşte şi mobiliza resursele patriotice. Cele două entităţi tradiţionale constituiau însă punctele esenţiale din programul de activitate al nobilimii conservatoare, care tindea anacronic să readucă aristocraţia funciară în fruntea poporului în mişcarea de eliberare naţională. Romancierul şi-a apropriat însă acest program cu unele rezerve, renunţînd la politica de aservire faţă de ţările cotropitoare, la cosmopolitismul cultural şi luptînd în numele micii boierimi, al şleahtei, nu al magnaţilor aristocraţi.

Chiar dacă în prima parte a trilogiei istorice a făcut, după cum vom vedea, unele concesii convingerilor marii nobilimi, în restul creaţiei sale a scos în evidenţă şleahta. Conservatorismul lui este, prin urmare, moderat [3], gravitînd îndeosebi în jurul patriotismului naţional. În 1881, referindu-se la ţelurile periodicului „Słowo", îi scria lui J. I. Kraszewski că sarcina lui va fi aceea de a cultiva un progres sănătos, întemeiat pe respectarea tradiţiilor şi a credinţei poporului. Nu va fi ziarul vreunei coterii şi nici al unor visări aventuroase. Va respecta religia ca mijloc de apărare naţională, dar nu va fi un organ clerical care să subordoneze politicii bisericii problemele naţionale. De asemenea, nu va aparţine aristocraţiei, cum cred unii rău intenţionaţi. Iniţiatorii lui vor să scoată un ziar moderat şi progresist la modul înţelept, patriotic, care să apere

[1] Cit. după A. Nofer, *Henryk Sienkiewicz*, ed. a III-a, Varşovia, 1963, p. 164—165.
[2] Idem, *ibid.*, p. 161—162.
[3] Vezi J. Kleiner, *Zarys dziejów literatury polskiej* (*Schiţă a istoriei literaturii polone*), Wrocław, Varşovia, Cracovia, 1963, p. 417.

poporul de doctrinele ce-i slăbesc sau îi anihilează sentimentul patriotic [4]. Întreaga activitate publicistică și literară de după 1880 se va desfășura din această perspectivă conceptuală.

Îndepărtarea de pozitivism nu s-a petrecut dintr-o dată, ci treptat, aproape neobservată de colegii de ideologie. Elemente dispersate, care exprimă totuși contradicții interioare, apar încă în nuvelistica timpurie. În *Slugă bătrînă* și *Hania*, publicate în plină afirmare a pozitivismului — 1875, 1876 —, autorul se întoarce spre trecut într-adevăr cu unele lucidități critice în apreciere, dar și cu o pietate de-a dreptul romantică pentru valorile tradiționale ale vieții strămoșilor. Într-o scrisoare către K. Górski, Sienkiewicz însuși relata retrospectiv că ambele nuvele se plasau *sans le savoir* în afara esteticii pozitiviste [5]. O evidentă schimbare de atitudine se cristalizează însă în nuvela *Robie tătărească* (*Niewola tatarska*, 1880), în care scriitorul exaltă incoruptibilitatea șleahticului Zdanoborski, ale cărui virtuți — credința în Dumnezeu, iubirea de patrie și dragostea pentru Marysia — vizează întrucîtva ascetismul religios și patriotard, conducînd în linie dreaptă spre fermitatea de caracter a inflexibilului Jan Skrzetuski din *Prin foc și sabie*. Textul abundînd în latinisme și regionalisme ucrainene, tătare ori turcești, epica descripțiilor scenelor de luptă, vigoarea și unitatea interioară a personajului ș. a. sînt caracteristici și calități care se vor dezvolta plenar și în romanul istoric. Transformarea definitivă a concepției o certifică activitatea redacțională de la „Słowo" și, fapt fundamental, apariția trilogiei istorice.

Potrivit unei mărturisiri inserate la sfîrșitul părții a treia, Sienkiewicz a conceput trilogia cu scopul expres de „îmbărbătare a inimilor", deci ca un remediu sigur împotriva marasmului lipsit de orizonturi luminoase al realității contemporane. Unui prezent searbăd, aparent irezolvabil, i-a opus un trecut pilduitor, care păstrează totdeauna ceva din farmecul și strălucirea paradisului pierdut al lui Milton, oricît de obiectiv critic ar fi considerat. Pentru ilustrarea acestui contrast și-a oprit atenția asupra uneia dintre cele mai zbuciumate perioade din istoria Poloniei: secolul al XVII-lea. Operele care alcătuiesc trilogia abordează cronologic evenimentele mai însemnate care au punctat mijlocul acestui veac crîncen. *Prin foc și sabie* aduce în prim plan revolta cazacilor și a țăranilor ucraineni de sub conducerea lui Chmielnicki (1647—1648), *Potopul* se axează pe luptele cu suedezii (1655—1660), iar *Pan Wołodyjowski* relatează începutul războiului cu turcii și tătarii (1672—1673). Se înțelege că aceste limite temporale sînt depășite și într-un sens și în altul, în funcție de necesitățile intrigii. Fiecare dintre cele trei părți poate fi socotită ca un roman de sine stătător, dacă se au în vedere momentele istorice distinct delimitate, subiectele independente, ponderea diferită a eroilor comuni și, într-un fel, valoarea inegală, dar pe toate le unește strîns mobilul artistic general și consecuția faptelor care îl reflectă. Iată, de ce, considerate izolat sau în ordine răsturnată, expresivitatea artistică intenționată se diminuează simțitor, întrucît accentul se deplasează de pe dezideratul întregului asupra faptului îngustat istoric.

---

[4] P. Chmielowski, *Zarys najnowszej literatury polskiej* (*Schiță a celei mai noi literaturi polone*), ed. a III-a, Cracovia, 1895, p. 26.

[5] *Listy H. Sienkiewicza do K. Górskiego* (*Scrisorile lui H. Sienkiewicz către K. Górski*), „Tygodnik Powszechny" („Săptămînalul universal"), 1946, nr. 19.

În *Prin foc și sabie*, care în formula inițială avea să poarte titlul *Bîrlogul lupilor* (*Wilcze gniazdo*) [6], episoadele se derulează pe două direcții, de natură și importanță diferite, aflate însă în raport de strictă subordonare între ele. Tema socială — una dintre încercările armate de eliberare a Ucrainei — se împletește organic cu aceea romanescă — peripețiile iubirii dintre Jan Skrzetuski și Helena Kurczewicz —, care va transmite unele contingențe exterioare în *Neamul Șoimăreștilor* al lui M. Sadoveanu [7]. Încă de la apariția cărții, adevărat eveniment literar în epocă, i s-a reproșat pe bună dreptate lui Sienkiewicz că a înfățișat într-o lumină improprie răscoala ucrainenilor împotriva asupririi poloneze. De altminteri, discuțiile care au însoțit romanul de-a lungul timpului au fost numeroase și îndelungi, parcurgînd o foarte variată gamă de atitudini. Autorii intervențiilor au pendulat dezinvolt între lauda cu iz apologetic [8] și virulența crispat denigratorie [9], în conformitate cu principiile estetice pe care le promovau. Și, deși, pe de o parte, foarte multe observații critice pot fi chestionabile sau înlăturate, iar pe de alta, relativ puțini sînt cei care s-au menținut în aprecieri într-o tonalitate detașat obiectivă, ca B. Prus [10], O. Górka [11], S. Sandler [12] ș. a., care și-au întemeiat afirmațiile pe un material documentar ce nu poate fi contestat, este interesant că opera conține calități și slăbiciuni care, în parte, îndreptățesc argumentarea ambelor extreme.

Considerațiile asupra romanului se grupează pe două registre de motive : istoric, care prilejuiește cele mai multe incriminări, și estetic. Majoritatea învinuirilor se păstrează, așadar, în domeniul corespondenței riguros științifice care ar fi trebuit să existe între realitatea *de facto* și cea înfățișată de scriitor. Pentru că Sienkiewicz, împărtășind vederile nobilimii conservatoare cu privire la expansiunea religiei catolice și, implicit, a statului polon în răsărit, a considerat Ucraina ca pe o provincie care aparținea *de jure* Poloniei. În consecință, eforturile populației împilate național și social au fost apreciate unilateral numai ca niște fărădelegi îndreptate de trădători, urmărind răzbunări și foloase personale împotriva patriei mame. În explicitarea pricinilor care au determinat izbucnirea răscoalei lui Bohdan Chmielnicki, latura socială este estompată deliberat; în argumentarea autorului, diferendul sentimental dintre starostele Czapliński și Chmielnicki, mai apoi cel dintre Skrzetuski și Bohun, dorința de răzbunare și de îmbogățire prin jaf atîrnă mai greu decît împrejurările sociale și economice care au aprins focul răzvrătirii. O mulțime de fapte izolate, precum salvarea lui Chmielnicki de către

---

[6] J. Krzyżanowski, *Kalendarz życia i twórczości*, (*Calendarul vieții și al operei*), Varșovia, 1956, p. 104.

[7] St. Łukasik, *H. Sienkiewicz w Rumunii* (*H. Sienkiewicz în România*), Cracovia, 1928, p. 23—24.

[8] St. Tarnowski, *Pierwsza pochwała „Ogniem i Mieczem"* (*Prima laudă a romanului „Prin foc și sabie"*), „Przegląd Polski", 1884, p. 72; J. B. Zaleski, fragmentul unei scrisori către I. Kosiłowski din 31.X.1883, „Czas", 1883 ș.a.

[9] A. Świętochowski, *H. Sienkiewicz* (*Litwos*), „Prawda", 1884, nr. 27—32.

[10] B. Prus, *„Ogniem i mieczem" — powieść z dawnych lat H. Sienkiewicza* (*„Prin foc și sabie" — roman din anii de demult de H. Sienkiewicz*), „Kraj" („Țara"), 1884, nr. 28—30.

[11] O. Górka, *„Ogniem i mieczem" a rzeczywistość historyczna* (*„Prin foc și sabie" și realitatea istorică*), Varșovia, 1934.

[12] S. Sandler, *Wokół Trylogii* (*În jurul Trilogiei*), Wrocław, 1952.

Skrzetuski, răpirea Helenei din stăpînirea lui Bohun etc., capătă astfel proporții neverosimile, capabile să hotărască începutul și desfășurarea răscoalei, scriitorul înlocuind determinarea necesar istorică cu semnificația locală a incidentului. Exploatarea sîngeroasă și persecuțiile religioase exercitate de magnații și șleahticii polonezi asupra țărănimii ucrainene sînt prezentate ca izvorînd din misiunea civilizatoare a Poloniei în răsăritul bîntuit de întunericul păgînătății, deci din superioare rațiuni de stat. E adevărat că abuzurile săvîrșite de boierii cotropitori și suferințele inumane ale celor opresați sînt pomenite adeseori, dar nu cu intenția de a fundamenta social și etic tentativele de împotrivire, ci mai mult întîmplător.

Optica moderat conservatoare și dorința de a „îmbărbăta inimile" contemporanilor au lăsat amprente evidente și în alcătuirea eroilor. Cu puține excepții, cele două tabere beligerante sînt înfățișate în tente categoric deosebite, în raport cu naționalitatea căreia aparțin. Faptul a dus, fără doar și poate, la unele încălcări ale adevărului istoric, care i-au fost imputate autorului de aproape toți cercetătorii operei sale, indiferent dacă aceștia erau critici, scriitori cu renume sau istorici consacrați. Se impun în primul rînd inadvertențele privind personalitățile celor doi comandanți supremi: prințul Jeremi Wiśniowiecki și hatmanul Bohdan Chmielnicki, ale căror fapte sînt atestate de izvoarele istorice. În romanul lui Sienkiewicz, contrar documentelor, Wiśniowiecki apare dotat cu însușirile unui erou legendar. Este cel mai viteaz dintre șefii armatei poloneze, cel mai bun strateg, singurul demn să preia comanda supremă și să scape țara din situația disperată în care o aruncaseră înfrîngerile de la Apele Galbene, Korsuń și Piławiec. Chipurile, patriot înflăcărat, nu se gîndește decît la Republica în primejdie, sacrificîndu-și și vrerile personale. Drept și milostiv cu subalternii, este aspru doar atunci cînd necesitatea îl obligă. Venerat de armată, este suficient să apară pe întăriturí sau pe cîmpul de bătaie, ca soldații să facă minuni de vitejie, aducînd totdeauna victoria. Toate aceste calități nu sînt însă verificate nici în carte în iureșul acțiunilor, astfel că rămîn la nivelul unor caracterizări subiective ale romancierului. Fiindcă lucrările istorice îl consemnează pe Wiśniowiecki ca pe un principe vanitos și impulsiv, ale cărui merite militare nu sînt de loc strălucite.

Prin contrast, conducătorul cazacilor este descris ca un trădător infatuat al Republicii, care instigă la răscoală doar pentru a se răzbuna împotriva starostelui Czapliński. În situațiile hotărîtoare, cînd trebuie să decidă singur ceva, e chinuit de îndoieli, nu știe prea bine ce vrea și se amețește cu băutură. Lipsit de demnitate și viclean, se umilește în fața hanului pentru a-i menține bunăvoința. Este de mirare totuși că, deși portretul lui Chmielnicki nu este nici pe departe agreabil, scriitorul T. T. Jeż (Z. Miłkowski) îl învinuia pe autor că a plăsmuit încă prea pozitiv această figură din galeria marilor răzvrătiți ai lumii. Jeż publicase în 1882 romanul *Dintr-o epocă furtunoasă* (*z burzliwej chwili*), în care vedea în Chmielnicki doar un șleahtic mărginit, egoist și cu fumuri aristocratice, care n-are nimic comun cu poporul ucrainean[13]. Indivi-

[13] T. T. Jeż, „*Ogniem i mieczem*", *powieść z dawnych lat przez Henryka Sienkiewicza* („*Prin foc și sabie*", *roman din anii de demult de H. Sienkiewicz*), „Przegląd Tygodniowy", 1884, nr. 15—18.

dualitatea lui Chmielnicki, deşi creionată mai mult în scene izolate şi spectaculare, ca şi a lui Wiśniowiecki, se afirmă însă, şi istoria o confirmă, ca aceea a unui bun cunoscător de oameni şi a unui înţelept organizator şi comandant care a învins armatele regulate ale hatmanilor polonezi, silindu-l pînă şi pe Jarema să-i cedeze.

Personajul principal al romanului, Skrzetuski, şi prietenii săi, Zagłoba, Wołodyjowski şi Podbipięta, se păstrează în aceeaşi tonalitate sărbătorească. Virtuţile celor de astădată patru „muşchetari" cresc pe măsura curgerii episoadelor atît de mult, încît B. Prus, şi nu numai el, le considera nişte ficţiuni valabile în perspectiva unui ideal etic şi estetic, dar fără putinţă de susţinere în realitate. Grupul celor patru amici — zicea Prus —, compus dintr-o viespe ce muşcă mortal (Wołodyjowski), un sfinx cu cap de porc (Zagłoba), o ghilotină în formă de om (Podbipięta) şi un Iisus Hristos în rolul unui ofiţer de cavalerie (Skrzetuski), face o impresie puternică, dar nu mai puţin stranie [14]. De bună seamă, deşi aspră, caracterizarea făcută de autorul *Păpuşii* conţine mult adevăr. Complexe, personajele în discuţie se axează totuşi pe cîte o însuşire esenţială, pe care Sienkiewicz o dezvoltă pînă la perfecţiunea neverosimilă. Altruismul, spiritul de sacrificiu al lui Jan Skrzetuski este total, nelăsînd loc pentru mai mult. Chiar inima lui nu este decît un „sertar pentru treburile publice". Zagłoba, cel mai bogat şi multilateral ca tip uman, deci cel mai bine realizat artistic [15], e un descurcăreţ fără pereche, care, cu ajutorul inteligenţei, iese întotdeauna cu faţa curată din cele mai trudnice încercări. În situaţii în care tăria paloşului strămoşesc al vînosului Podbipięta s-ar fi dovedit neputincioasă, învinge isteţimea acestei fericite altoiri a lui Ulisse pe Falstaff. Firavul Wołodyjowski atinge limita de sus în arta scrimei, iar lituanianul Longinus Podbipięta e o apoteoză a forţei musculare.

Din tabăra cazacă doar Bohun, concurentul fără noroc al lui Skrzetuski la dragostea Helenei, este prezentat într-o lumină ce corespunde întru totul însemnărilor istoricului Kubała [16]. Curajul leului, viclenia şarpelui, ingeniozitatea vulpii şi uşurătatea vîntului îi tresăreau în fiecare fibră. Libertatea, stepa şi luptele erau elementul natural al acestui cazac fără egal, plămădit din geniul războiului şi capriciul femeii. În rest, ambele armate sînt sugerate în linii puţine şi generale. Oastea polonă, disciplinată, oţelită în lupte şi capabilă de eforturi extraordinare — s-a observat critic supralicitarea oamenilor şi a cailor [17] — este însoţită mereu de aura victoriei, indiferent de poziţia favorabilă şi numărul superior al adversarului atacat. Cea cazacă, în schimb, este o adunătură infamă de jefuitori, îndobitociţi de băutură şi ucideri, care la auzul numelui ducelui Jeremi dau bir cu fugiţii, cuprinşi de panica morţii. Cu toate acestea, în faza de început a răscoalei, detaşamentele cazace au ţinut piept cu străşnicie regimentelor polone, cîştigînd primele bătălii.

Iată de ce cauzele şi forţele care au luat parte la răscoală, întinzînd fulgerător vîlvătaia nimicitoare peste toată Ucraina, nu sînt perceptibile în roman la adevăratele lor proporţii şi în coloratura cuvenită.

[14] B. Prus, *op. cit.*

[15] Z. Kaczkowski, *O pismach H. Sienkiewicza* (*Despre scrierile lui H. Sienkiewicz*), „Gazeta Lwowska", 1884, nr. 166—185.

[16] Idem, *ibid.*

[17] Idem, *ibid*

Inexactităţile numeroase, legate de izbucnirea şi desfăşurarea revoltei ori de structura personajelor şi a episoadelor, se explică şi prin stadiul de atunci al ştiinţelor istorice. Înainte de a trece la elaborarea propriu-zisă a trilogiei, Sienkiewicz s-a pregătit cu multă conştiinciozitate, citind o mulţime de lucrări de specialitate apărute, aşa că nici măcar un nume n-a fost scos din fantezie [18]. Studiile întreprinse au dovedit că autorul s-a inspirat din istoricii L. Kubała [19], K. Szajnocha [20], apoi din *Jurnalul* (*Pamiętniki*) lui J. Chr. Pasek [21] ş. a., de unde a transferat, dezvoltîndu-le, motive psihologice şi situaţii uneori fără să le mai schimbe tenta interpretativă. Erorile istorice se datoresc însă, în afara considerentelor expuse, şi unei caracteristici care ni se pare fundamentală pentru temperamentul scriitoricesc al lui Sienkiewicz : înclinaţia spre colosalul gesticular, care, potenţată prin grefarea pe intenţia conceptual mobilizatoare a operei, transpare lesne observabilă în toate elementele structurii intime a creaţiei, învederînd caracterul de basm al trilogiei, remarcat şi de Z. Szwejkowski [22]. În istoriografia literară polonă s-a vorbit în dese rînduri despre fantezia clocotitoare, forţa de creaţie extraordinară, elogiul forţei umane, plasticitatea naraţiei etc., toate valenţe indiscutabile ale talentului sienkiewiczan, dar, după cîte ştim, predilecţia pentru grandiosul gesticular n-a fost nicăieri afirmată ca o trăsătură definitorie a fizionomiei sale artistice. Predispoziţia organică de hiperbolizare a stimulilor exteriori, decurgînd din sensibilitatea intuitiv vizionară a scriitorului, se manifestă în sensul augmentării sau diminuării fie în vigurozitatea exagerată a eroilor, ale căror posibilităţi caracterologice şi fizice sînt împinse pînă la extremitatea evident nereală, fie în proporţiile gigantice ale scenelor de luptă cu încleştări viforoase de mase mari de oameni şi risipă enormă de energie, fie, cîteodată, în descrieri de natură.

Efectele artistice, izvorînd din toate aceste pricini de factură ideologică ori temperamentală, converg în a îndreptăţi concluzia lui Prus cu privire la trunchierea imaginii în ansamblu şi în foarte multe amănunte a evenimentului înfăţişat, cu toată strădania autorului de a reda coloritul general al epocii [23]. Procesul istoric apare dinamic, dar, nevăzîndu-i-se toate părţile componente, nu se pot depista relaţiile cauzale interne, izvorul şi direcţia consumului de energie. Complexitatea lui rămîne în afara receptivităţii autorului.

Factorii care hotărăsc în ultimă instanţă valoarea sau nonvaloarea unei producţii literare rămîn totuşi în sfera esteticului. De aceea, discuţia trebuie menţinută în esenţă în domeniul valorilor artistice, eterne, căci numai acestea pot explica perenitatea operei. Posibilităţile instructive şi rigurozitatea ştiinţifică trebuie avute în vedere, ele reprezentînd fapte brute convertite în elemente de artă, dar nu pot să aibă rolul principal în judecata care ar deveni astfel sentenţioasă. Poemele homerice conţin

---

[18] J. Krzyżanowski, *op. cit.*, p. 104.

[19] Z. Kaczkowski, *op. cit.*; S. Sandler, *op. cit.*

[20] S. Sandler, *op. cit.*

[21] J. Krzyżanowski, *Pasek şi Sienkiewicz*, p. 138—166.

[22] Z. Szwejkowski, *Trylogia Sienkiewicza* (*Trilogia lui Sienkiewicz*), Poznań, 1961, p. 34—95.

[23] J. Krzyżanowski, *Kalendarz życia i twórczości*, p. 104.

cu siguranţă nenumărate opacităţi istorice, ca şi piesele lui Shakespeare şi ale altora, şi cu toate acestea înfruntă curajos timpul. Aşa că, şi în cazul romanului *Prin foc şi sabie*, măiestria artistului motivează succesul imens al cărţii între hotarele Poloniei şi în străinătate. Acţiunea, fără a fi liniară, se deapănă unitară şi densă, neîntîrziind în stufozităţi fastidioase. Vastitatea şi diversitatea materialului faptic realizează neprevăzutul antrenant al consumării întîmplărilor, iar multitudinea situaţiilor încordate păstrează tensiunea dramatică. Personajele, cu tot numărul lor foarte mare, sînt solid închegate în limitele tipului pe care îl exprimă, nu sînt niciodată fisurate de inconsecvenţe raţionale ori factologice, care să stîrnească nedumeriri. Chiar atunci cînd scriitorul nu insistă asupra unora dintre ele, acestea servind doar ca prilejuri pentru definirea altora, nu avem impresia unor carenţe supărătoare. În sfîrşit, dinamica scenelor de luptă, descrise cu uşurinţa şi priceperea demiurgului, sugestivitatea intensă a descripţiei şi, mai presus de toate, acel neîntrecut dar de povestitor — iată numai cîteva din calităţile artistice care solicită şi captează interesul lectorului.

Dacă *Prin foc şi sabie*, pe lîngă cuvenita admiraţie, a fost primit şi cu rezerve serioase şi îndreptăţite, punînd întrucîtva sub semnul întrebării îndeplinirea mesajului intenţional al operei, din acest punct de vedere *Potopul* constituie o reuşită deplină, întîmpinată cu aplauze unanime şi încununată cu titlul de capodoperă a genului. În această a doua secvenţă a trilogiei, adevărul istoric este scos în evidenţă cu scrupulozitate atît în ceea ce priveşte atmosfera de ansamblu, specifică momentului respectiv, cît şi în elementele compoziţionale de amănunt, fapt care conferă romanului şi o pronunţată valoare instructiv-documentară. În afară de cîteva aspecte de importanţă secundară, critica nu a semnalat abateri de natură să împovăreze în vreun fel aprecierea estetică. Respectul autorului pentru concordanţa dintre realitatea istorică şi cea artistică se datoreşte, e adevărat, şi observaţiilor critice numeroase referitoare la *Prin foc şi sabie*, însă, în principal, se explică prin posibilităţile diferite pe care i le oferea noua temă abordată : războiul cu năvălitorii suedezi din deceniul al VI-lea al secolului al XVII-lea. Cele trei volume ale *Potopului* încheagă indirect un fel de cronică artistică a războiului. Înlănţuirea firească a evenimentelor o realizează Sienkiewicz prin intermediul personajului principal, Andrei Kmicic, a cărui evoluare se întrepătrunde organic cu aceea a războiului. Osatura epică începe în anul 1655, cînd suedezii, rupînd acordul de la Nowy Targ, încheiat în 1629, invadează iarăşi Polonia, şi se sfîrşeşte prin pacea de la Oliwa, din 1660, cuprinzînd succesele iniţiale ale regelui Karol Gustav, pricinuite de capitularea de la Ujście şi trădarea familiei Radziwill, luptele de hărţuială de sub comanda lui Ştefan Czarniecki şi izgonirea cotropitorilor. Sienkiewicz, relevînd împrejurările istorice, subliniază cu grijă contribuţia salutară ori dimpotrivă a tuturor participanţilor, definindu-i magistral în raport cu atitudinea pe care au avut-o în cursul acestui iureş năpraznic, ce i-a silit să opteze într-un fel, punîndu-le în joc averile şi viaţa.

Acţiunea se petrece, prin urmare, doar la cîţiva ani după răscoala lui Chmielnicki. Caracteristicile grupurilor sociale se păstrează neschimbate, cu deosebirea că autorul le răsfrînge în adevărata lor lumină. Şi în vremea regelui Jan Kazimierz, ca şi în aceea a fratelui său Władysław

al IV-lea, infatuarea magnaților face să domnească aceeași anarhie aproape absolută, care se prelungește în rîndurile șleahtei. Ambițiile lor sînt nemăsurate, nimic nu li se pare prea mult pentru a le răsplăti „meritele". Convinși, asemeni lui Adam din frumoasa nuvelă a lui Prus, *În luptă cu viața*, că marile familii cu genealogii înrădăcinate în trecutul îndepărtat alcătuiesc albia și malurile societății, se consideră stîlpii susținători ai Poloniei. De aci pînă la convingerea că binele patriei se confundă cu acela al marilor case nobiliare nu este decît un pas, care a fost făcut cu ușurință. Din nefericire, fiecare aristocrat mai răsărit se considera îndreptățit ca intersul lui să primeze asupra celorlalte, așa că trăiau într-o vrăjmășie continuă, foarte grijulii să se împiedice unul pe altul în urcușul pe treptele piramidei sociale. Posedînd moșii întinse, întrețineau pe cont propriu armate permanente, pe care de multe ori le întrebuințau în rezolvarea diferendelor cu vecinii. Averile lor, fabuloase, le întreceau adesea pe ale regelui, care, din prudență, prefera, cînd putea, să nu se amestece în gîlcevile lor. Erau, într-un cuvînt, niște mici monarhi absoluți ai ținuturilor aflate în stăpînirea lor, de care regele trebuia să țină seama, deoarece vrajba lor se transmitea și supușilor.

Închistați în astfel de prejudecăți de castă și avînd asemenea preocupări, pe care scriitorul le relevă incisiv, nu este prea greu de ghicit cum vor acționa acești uriași pigmei care-și acoperă diformitățile etice cu titluri și ranguri strălucitoare, atunci cînd va fi vorba de apărarea patriei aflate în primejdie. După ce armatele poloneze se mobilizează cu o încetineală condamnabilă la Ujście, conducătorii, avîndu-l în frunte pe voievodul de Poznań, Krzystof Opaliński, total dezorientați și nepricepuți în ale războiului, hotărăsc capitularea după primele ciocniri, punînd la picioarele lui Wittemberg, comandantul avangărzii suedeze, întreaga Wielkopolska. Exemplul lor, demoralizant, a fost urmat și de alte ținuturi. Atitudinea lui Opaliński, de care — după spusele lui Sienkiewicz — își bătea joc propriul bufon, este cu atît mai reprobabilă cu cît, ca scriitor, criticase nu de mult în *Satire* (*Satyry*) multe din viciile care măcinau viața nobilimii. Dar nu numai atît. În veșnică dușmănie cu hatmanul Paweł Sapieha, voievodul Vilnei, Janusz Radziwiłł trădează Polonia și se aliază cu regele Suediei, gîndind că așa va ajunge mai repede la poziția rîvnită. În fața celor mai apropiați, ba uneori în fața propriei conștiințe, motivează fariseic alăturarea de Karol Gustav prin necesitatea momentului; împreună vor putea lesne scăpa de hărțuirile răzvrătiților ucraineni, iar după aceea se va întoarce lîngă regele polon. Speranțele lui intime le exprimă însă fratele său, Bogusław: Republica e ca o bucată de postav de care trag toți din toate părțile. Radziwillii nu numai că nu se vor strădui să împiedice ruptura primejdioasă, ci, din contră, vor căuta să tragă spre ei partea leului. Janusz moare chinuit de remușcări tardive în clipa cînd castelul asediat cădea în mîna oștenilor lui Sapieha, primindu-și răsplata meritată a trădării. Portretul moral al lui Janusz este completat de cel al lui Bogusław, în personalitatea căruia se îmbină finețea de manieră și rafinamentul curteanului pervertit. În pasta întunecată și greoaie, folosită pentru prezentarea Radziwillilor, adevărat simbol al aristocrației trădătoare, autorul n-a lăsat să-i scape nici o lucire din idealizarea lui Wiśniowiecki.

Printre extrem de puținii nobili care i-au rămas credincioși lui Jan Kazimierz și au luptat efectiv contra suedezilor, exceptînd mîna de admiratori care l-au însoțit peste granită, se numără voievodul de Witebsk, Sapieha, hatmanul Gosiewski, hatmanul de cîmp Lubomirski și prințul Michał Radziwiłł. Sienkiewicz nu stăruie prea mult asupra lor, individualitățile lor sînt totuși clar conturate, reliefînd unele laturi proprii clasei lor. Sapieha, care și-a vîndut din avut pentru a-și plăti ostașii, e cam petrecăreț; ziua luptă și noaptea chefuiește, lăsîndu-se surprins, cu pierderi, de două ori de atacul suedezilor. Nițel lipsit de duh, îl ironizează, deși îl respectă, iscusitul Zagłoba. Îngîmfarea lui Lubomirski nu cunoaște limite, dar e îndeajuns de mărginit la minte pentru a se lăsa dus de nas de același Zagłoba. Cheltuiește sume fabuloase pentru fastul decorativ al primirilor și al ospețelor, în timp ce în țara jefuită de cotropitor foamea își arată colții.

Laudele neprecupețite, dar și observațiile critice de rigoare ale autorului se adresează păturii sociale care a adus cele mai multe jertfe pentru apărarea patriei împilate sub călcîiul năvălitorilor: șleahta. Acuzată de aproape toți scriitorii pentru nestatornicia ei, în momentele de răscruce, subliniază romancierul, a știut să se ridice la sacrificii impresionante. *Potopul* este pînă la un punct apoteoza patriotismului șleahtei, cu toate slăbiciunile și calitățile ei devenite proverbiale în curgerea istoriei. Participarea ei la războiul cu suedezii este urmărită prin mijlocirea avatarurilor lui Andrzej Kmicic, care servește drept punte de legătură între toate episoadele. În realizarea personajului, Sienkiewicz a plecat de la *Jurnalul* lui Pasek, unde există un Jakub Kmicic [24], sau poate de la Armorialul lui Niesiecki, care amintește de un Samuel Kmicic „Stegar de Orsza, staroste de Krasnosielo și polcovnic viteaz", amnistiat de seimul din 1670 [25]. Ca tip literar e înrudit cu pomenitul Jakub Kmicic al lui Pasek, Jacek Soplica din *Pan Tadeusz* [26] de A. Mickiewicz și Józef Bierzyński din *Anunciata* (*Annuncjata*) [27] lui Z. Kaczkowski. Obișnuită să urmeze politica unui magnat sau altul, cînd aceștia îi înșală așteptările, șleahta este, cel puțin pentru un timp, incapabilă de o atitudine unitară pe care s-o transpună în acțiuni consecvente. În capitularea de la Ujście ori în vînzarea de la Kiejdany protestează doar cîteva voci izolate, care îndrăznesc să arunce cuvîntul trădare. Predarea unei regiuni după alta adîncește dezorientarea generală, ceea ce ușurează înaintarea dușmanilor. Dar cînd toată țara geme în stăpînirea lui Karol Gustav, este de ajuns asediul neizbutit al Jasnei Góra pentru a scutura din ameteală șleahta de pretutindeni. Dezorientații, fricoșii și resemnații de ieri se transformă miraculos în luptători vajnici, a căror dîrzenie uimește pe vrăjmașul învățat să obțină totul fără luptă. Pîlcuri întregi grăbesc spre locurile de adunare, regimentele se formează peste noapte și se instruiesc pe cîmpul de luptă. Pînă și corpurile de

---

[24] Idem, *Pasek și Sienkiewicz*, în vol. cit., p. 149—152.

[25] J. Kleiner, *„Potopul"* de H. Sienkiewicz, în vol. *Trylogia H. Sienkiewicza — studia, szkice, polemiki* (*Trilogia lui H. Sienkiewicz — studii, schițe, polemici*), Varșovia, 1962, p. 485.

[26] S. Pigoń, *Na drogach i manowcach kultury ludowej. Szkice*, (*Pe drumurile și cărările culturii populare. Schițe*), Lwów, 1939, p. 24.

[27] P. Chmielowski, *H. Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym* (*H. Sienkiewicz în interpretare critică*), Lwów, 1901, p. 109.

oaste care trecuseră la început de partea suedezilor întorc armele împotriva lor. În această atmosferă încinsă de pericole, meritele sînt repede recunoscute, oamenii avansînd rapid în posturile cuvenite. Succesele repurtate de Czarniecki îl impun ca cel mai talentat dintre hatmani, şi pînă şi un magnat ca Lubomirski îi acceptă superioritatea. Dacă pe Wiśniowiecki sau pe Chmielnicki nu-i vedeam exersîndu-şi funcţiile în viforul luptelor, pe Czarniecki îl urmărim de multe ori conducîndu-şi regimentele unul după altul în mijlocul încăierării. Sub asemenea comandanţi şleahta săvîrşeşte înălţătoare fapte eroice, răscumpărîndu-şi cu preţul sîngelui panica iniţială. Trei „muşchetari" : Wołodyjowski, Skrzetuski şi Zagłoba, din cei patru, sînt transportaţi şi în *Potopul*, unde locul lui Podbipięta este luat de firavul la minte, dar vînjosul Roch Kowalski. Grupului, care acţionează într-un plan apropiat de cel principal, i se adaugă uneori Kmicic — Babinicz.

În fine, *Pan Wołodyjowski*, ultima parte a ciclului scris pentru „îmbărbătarea inimilor", este şi cea mai slabă artisticeşte. Durerea încercată de Sienkiewicz după moartea primei soţii, în 1885, a imprimat urme vizibile în realizarea romanului. În disperarea mută a tînărului Nowowiejski după pierderea logodnicei — prea intensă pentru a fi factice — răzbat note de adîncă şi înţelegătoare compasiune din partea autorului afectat puternic de dispariţia fiinţei iubite. Fabulaţia cărţii, avîndu-l în centru pe Wołodyjowski, poate fi segmentată în două despărţituri. În cea dintîi omnipotentul şi omniprezentul Zagłoba rezolvă problemele sentimentale ale micului ofiţer, căsătorindu-l cu Basia. Sfîrşitul acesta fericit pune capăt unor situaţii ce evoluau într-o perspectivă dramatică. Şiretlicurile întrebuinţate de Zagłoba pentru a-l scoate pe Wołodyjowski din mănăstirea în care se hotărîse să-şi petreacă viaţa după moartea bruscă a primei logodnice, resemnarea matrimonială a micului ofiţer de dragoni care se credea sortit să rămînă celibatar şi dragostea reciprocă dintre el şi Basia, toate condimentate de hazul zaglobian, sînt descrise cu multă pătrundere şi prind atenţia.

A doua secţiune începe prin cîteva întîmplări petrecute în ţinuturile de sud-est ale Republicii, unde Wołodyjowski fusese trimis comandant al garnizoanei de la Chreptiów, şi se termină cu predarea cetăţii Kamieniec din Podolia asediatorilor turci, autorul intenţionînd, ca şi în părţile precedente ale trilogiei să grefeze soarta eroilor pe ample evenimente istorice. Din războiul cu musulmanii se descrie, la drept vorbind, doar cucerirea în 1672 a fortăreţei Kamieniec, abia în epilog relatîndu-se victoria de la Hotin a lui Jan Sobieski, pe atunci hatman, asupra lui Hussein-Paşa. Procedeul unui final mobilizator similar îl folosise şi în *Prin foc şi sabie*. Despre tratatul de pace de la Buczacz (1672), prin care Polonia ceda sultanului o mare parte din terenurile ucrainene şi se obliga să plătească un haraci de 100 000 de galbeni anual, tratat care, de altfel, n-a fost ratificat în seim, ducînd la o a doua expediţie a turcilor înfrînţi la Hotin, autorul nu pomeneşte nimic, căci ar fi deservit ideii romanului. Sclipiri ale talentului lui Sienkiewicz există, neîndoielnic, şi în *Pan Wołodyjowski* — asalturi respinse şi hărţuieli la cîmp deschis amintind de Zbaraz şi de „potop" ş. a. —, dar acţiunea tinzînd să se disperseze mai ales în partea a doua, legăturile cauzale sub-

ţiate şi moartea eroului, care nu convinge pe nimeni de utilitatea ei, micşorează simţitor semnificaţiile cărţii.

Istoria Poloniei a constituit pentru Sienkiewicz un nesecat izvor tematic. Selectarea evenimentelor a avut totdeauna o determinare imediată în toate romanele istorice — chiar şi în *Pe cîmp de glorie* (*Na polu chwały*, 1903—1905) şi *Legiunile* (*Legiony*), pe care n-a reuşit să le sfîrşească — autorul străduindu-se să dea răspunsuri, direct ori metaforic, la problemele stringente ale vremii lui. Cauzele care motivează apariţia *Cavalerilor teutoni* sînt mai complexe, „îmbărbătării inimilor" care precumpănise în definitivarea trilogiei adăugîndu-i-se chestiunea prusacă. În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, acţiunile de germanizare represivă se intensifică în partea Poloniei ocupată de nemţi. Măsuri care de care mai brutale şi mai nedrepte ţintesc la izgonirea polonezilor din locurile de baştină. Indignarea stîrnită de aceste iniţiative odioase s-a manifestat în numeroase proteste ale scriitorilor din regat, unde curatorul ţarist al învăţămîntului, Apuhtin, se lăuda că va face ca pînă şi mamele să-şi legene copiii cu cîntece în limba rusă. Şi, pe această orbită se plasează şi unele intervenţii publicistice ale lui Sienkiewicz. În scrisoarea *Despre Bismarck* (*O Bismarcku*) [28], adresată săptămînalului „Gegenwart" în 1895, apreciază meritele uriaşe ale „cancelarului de fier" pentru Germania, dar crede că edificiul „forţei" ridicat de el nu va dăinui, fiind lipsit de fundamente moral-umanitare. Politicianul Bismarck este mare, dar a înăbuşit pe Bismarck omul. În alt articol, *Despre violenţele prusiene* (*O gwałtach pruskich*), va conchide din nou că un stat întemeiat pe asuprirea altor popoare este efemer [29]. Demonstraţia artistică a acestui adevăr verificat de istorie o va cuprinde scriitorul în romanul *Cavalerii teutoni*, care, firească, vizează şi opresiunea ţaristă, dar nu-i dă expresie, din pricina cenzurii.

Elaborarea operei a fost mult îngreuiată de absenţa documentelor istorice. Sienkiewicz avea la îndemînă pentru îngemănarea secolelor al XIV-lea şi al XV-lea, cînd se consumă acţiunea, numai *Istoria Poloniei* (*Dzieje Polski*) a lui Jan Długosz (1415—1480), care se întinde pînă în timpul domniei lui Kazimierz Jagiełłończyk (1427—1492). Cronica lui Janko din Czarnków, cuprinzînd anii 1333—1384, este mai mult un pamflet la adresa dinastiei de Anjou, care a domnit în Polonia între 1370 şi 1385 ; referirile la reprezentanţii acestei case domnitoare nu puteau fi, deci, folosite la alcătuirea reginei Jadwiga (de Anjou), idealizată întrucîtva în carte. Totuşi, cu toată sărăcia izvoarelor, intuiţia creatorului a închegat puţinele date existente într-un tablou al epocii, al cărui realism depăşeşte pe acel al trilogiei. Bătălia de la Grünwald, spre care se îndreaptă toate firele naraţiunii, este pregătită cu răbdare şi conştiinciozitate, relaţiile dintre polonezi şi lituanieni, pe de o parte, şi cavalerii ordinului teuton, pe de alta, evoluînd inexorabil spre această soluţie de extremă. Pretextul declarării războiului îl oferă provincia Samogiţia, conflictul are însă rădăcini mai profunde în tendinţa călugărilor teutoni de a-şi mări teritoriile ocupate prin încălcarea vecinilor.

---

[28] H. Sienkiewicz, *O. Bismarcku* (*Despre Bismarck*) în *Dzieła* (*Opere*), vol. 53, Varşovia, 1952, p. 117—120.

[29] H. Sienkiewicz, *O gwałtach pruskich*, (*Despre violenţele prusiene*), p. 125.

Marii maeștri ai ordinului, Konrad și Ulrich von Jungingen, se străduiesc zadarnic să păstreze aparențele dreptății, în care cred sincer, pentru aceste incursiuni făcute, pasămi-te, în scopul răspîndirii și menținerii creștinismului catolic. Mai ales în regiunile de la graniță jafurile care se țin lanț dovedesc caracterul hrăpăreț al politicii teutone, hrănind dorul de răzbunare al multor năpăstuiți. Ramificațiile conflictului sînt, așadar, numeroase, fiind exemplificate prin diferendul dintre Hugo Damweld, ajutat de Zygfryd von Löwe ș.a., și cavalerul Jurand de Spychów, care implică prin Danusia pe Zbyszko și Maćko de Bogdaniec. Urmărirea ciocnirilor dintre cele două grupuri permite autorului definirea caracterelor, solicitînd atitudinea cititorului. Majoritatea teutonilor sînt dominați de infatuare și lăcomie, care îi împing la tot felul de nelegiuiri și la sfidarea celor mai sfinte îndatoriri cavalerești. Cruzimea și josnicia care îi caracterizează pe Hugo Damweld ori Zygfryd von Löwe provoacă disprețul cavalerilor veniți din alte țări să slujească cu gînd curat sub flamurile ordinului.

Valoarea istorică se conjugă cu un progres înregistrat de tehnica artistică; înlănțuirea mai riguros cauzală a momentelor intrigii are ca rezultat regizarea mai strînsă a acțiunilor și susținerea mai temeinică a psihologiilor. Motivele patriotice, de ordin mai larg, se întrepătrund cu cele personale ale eroilor, și unele și celelalte rezolvîndu-se prin lupta finală. De aci, impresia că individualitățile umane, eliberate parcă de stînjenitoarea responsabilitate a faptului istoric, se mișcă cu mai multă libertate, acționează din impulsuri proprii, fiind mai veridice și mai complexe, pe cînd în *Prin foc și sabie*, *Potopul* și *Pan Wołodyjowski* evenimentul istoric domină personajele, dirijîndu-le într-o direcție sau alta în raport de cutare împrejurare, ceea ce le știrbește cumva ponderea intrinsecă. Tot așa, Sienkiewicz nu-și arată eroii numai în larma încăierărilor. În *Cavalerii teutoni*, mai mult decît în *Potopul*, insistă și asupra vieții de zi cu zi a șleahtei care nu-și uită nicicînd de propriile interese. Prin Maćko de Bogdaniec, Jaginka și Zych de Zgorzelice, Cztan de Rogów ș. a. se cunosc ocupațiile gospodărești, interioarele locuințelor, zavistiile și procesele cu vecinii pentru împlinirea moșiilor, pe scurt, cadrul natural de viață. Autenticitatea faptelor și a personajelor, încununată prin înfrîngerea cavalerilor crucii în lupta de la Grünwald în 1410, una dintre cele mai mari bătălii ale evului mediu, întrunește lecția unui simbol plin de învățăminte, care prevestește insuccesul oricărei politici de deznaționalizare a poporului polonez, indiferent de argumentele și mijloacele întrebuințate.

Fără a mai lua în considerație proiectele neterminate, *Cavalerii teutoni* încheie șirul operelor inspirate din trecutul vijelios al Poloniei. Calitățile artistice și oportunitatea celor patru creații, cu toate scăderile observate, îl situează pe autor în fruntea scriitorilor de romane istorice din Polonia. Dacă I. Krasicki (1735—1801) este socotit întemeietorul romanului polonez, iar J. I. Kraszewski (1812—1887) părinte al romanului istoric în Polonia, Sienkiewicz a fost unanim recunoscut ca maestru al genului în țara sa. Chiar dacă în tehnica propriu- zisă n-a adus nimic nou, cum s-a mai remarcat, chiar dacă unele laturi caracterologice sau situații se pot identifica la Al. Dumas, W. Shakespeare, S. Słowacki etc. — care scriitor nu datorează nimic antecesorilor săi? —, cărțile

lui Sienkiewicz s-au bucurat de un succes răsunător şi în străinătate, fiind traduse pînă în 1961 în 46 de limbi [30]. Optimismul reconfortant al operelor sienkiewicziene a încurajat pe cititorii de pretutindeni.

LE PASSÉ HISTORIQUE DANS LES ROMANS DE H. SIENKIEWICZ

Résumé

Dans cet article l'auteur essaye d'expliquer la déviation de Sienkiewicz des préceptes de l'idéologie positiviste, par des raisons d'ordre subjectif : la vénération des ancêtres — et objectif : la conviction que la libération de la Pologne ne peut être réalisée par l'application du programme positiviste et que le pessimisme de ses contemporains à l'égard de l'avenir du pays ne peut trouver d'antidote que dans l'évocation d'un passé héroïque.

L'évolution de cette conception est poursuivie dans le temps et illustrée par une analyse poussée des œuvres plus importantes qui abordent de manière directe ou indirecte des sujets tirés de l'histoire de la Pologne : les nouvelles : *Le vieux serviteur*, *Hania*, *Esclavage tatare* et les romans *Par le fer et le feu*, *Le Déluge*, *Pan Wołodyjowski* et *Les Chevaliers Teutons*.

ПРОШЛОЕ ПОЛЬШИ В РОМАНАХ СЕНКЕВИЧА

Резюме

В данной статье автор делает попытку объяснить отказ Г. Сенкевича от позитивистской идеологии причинами субъективного порядка — восхищение героизмом предков и объективного порядка: убеждение, что, с одной стороны, освобождения Польши нельзя добиться путем проведения позитивистской программы, и, с другой стороны, что противоядием против пессимизма современников в отношении будущего может служить только славное прошлое. Свою мысль автор статьи прослеживает и иллюстрирует на примере произведений, прямо или косвенно связанных с историей Польши: рассказов « Старый слуга », « Ганя », « Татарское иго », и романов « Огнем и мечом », « Потоп », « Пан Володыйовский », « Крестоносцы ».

[30] Cf. I. C. Chiţimia, *E. Orzeszkowa*, prefaţă la vol. E. Orzeszkowa, *Marta*, E.L.U., Bucureşti, 1965, p. 12. În ţara noastră Sienkiewicz ocupă 66 de poziţii bibliografice.

TRADUCERI ROMÂNEȘTI ÎN LIMBA ENGLEZĂ

ILEANA CONSTANTINESCU

În procesul de afirmare a unei literaturi de o limbă de mică circulație, rolul traducerilor în limbi de circulație mondială este important și necesar. Este adevărat, prin traducere se pierde de cele mai multe ori farmecul sonor sau bogăția unui sens, care țin de un anumit climat spiritual și totodată de legile limbii. Un Creangă, un Sadoveanu, un Arghezi, adevărați creatori de limbă, își păstrează într-o traducere conținutul propriu-zis al operei și o parte din formă, care ține de un vocabular și o imagistică comună și altor limbi, dar autohtonismul lor de limbaj este în mare măsură sacrificat. Afirmația nu descurajează, ci angajează : întrucît traducerile sînt posibile, deși echivalente, ele trebuie făcute ca unic mijloc de a impune valorile noastre peste hotare.

Literatura română este insuficient cunoscută în străinătate, deși eforturile făcute în acest sens au fost numeroase și nu cu totul zadarnice. Nu puțini au fost oamenii de cultură români apreciați în străinătate și care au luptat pentru a scoate din anonimat literatura și cultura românească și a le integra patrimoniului culturii universale. Personalități ca N. Iorga și M. Gaster se numără printre cele mai prestigioase.

Dacă situația literaturii române traduse în limba franceză a fost favorizată de o bună cunoaștere a acestei limbi de către mulți români, nu același lucru se poate afirma despre situația literaturii române traduse în limba engleză, limbă ce a fost cunoscută foarte tîrziu în țara noastră. (În 1837 nu era nimeni în Ministerul Afacerilor Străine de la noi care să știe englezește. Prima traducere direct din engleză se face în 1843 : *Manfred* de Byron, tradus de C. A. Rosetti). Primele traduceri românești în limba engleză, care datează din deceniul al șaselea al secolului trecut, au fost făcute de englezi care au cunoscut limba română datorită șederii lor în țară în misiuni diplomatice sau în interese particulare. Cunoașterea destul de redusă a limbii a împietat asupra traducerilor. Cea mai veche traducere este cea a lui E. C. Grenville Murray, *Doine or the National Songs and Legends of Roumania* (Londra, 1854), reeditată în 1859, cu 141 de pagini text și 21 de pagini transcrieri muzicale de cîntece populare. Lucrarea are și o introducere, în care se dau date din istoria țărilor române, amănunte etnografice, aspecte din structura socială a poporului român și informații asupra

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 2, P. 327–338 BUCUREȘTI, 1968

literaturii de aici : Eliade, Asachi, pleiada paşoptistă. Introducerea se încheie cu un apel afectiv la cititorii englezi de a-i înţelege şi preţui pe „bieţii români", iar el, ca traducător, se scuză de a fi trădat originalul atît de frumoaselor doine româneşti. Conţinutul efectiv este alcătuit din 33 de doine şi balade (luate după culegerile lui Bolintineanu) traduse în proză. Valoarea acestei lucrări este exclusiv istorică şi ne emoţionează zelul unui străin care, dacă a compromis frumuseţea poeziei noastre populare, a lucrat conştiincios la alcătuirea notelor explicative, interpretărilor de cuvinte şi expresii tipice şi a deschis un drum care va fi urmat, la doi ani diferenţă, de un compatriot al său, Henry Stanley, care în 1856, la Hertford, scoate *Rouman Anthology or Selections of Rouman Poetry, Ancient and Modern, being a Collection of the National Ballads of Moldavia and Wallachia, and of some of the works of the modern poets in their original language; with an appendix containing translations of some of the poems, notes, etc.*

Prin aspectul grafic şi prin conţinutul propriu-zis, lucrarea lui Henry Stanley — secretarul Ambasadei engleze la Constantinopol şi Bucureşti în perioada luptei pentru unirea Principatelor, care, după cum reiese din documentele vremii [1], dat fiind antiunionismul său manifest, s-a bucurat de o proastă presă — este o operă de artă. Însăşi expedierea într-un apendice a traducerilor din româneşte arată conştiinţa autorului că traducerile sale sînt cu mult inferioare originalului, dar publicului englez nu-i era accesibil decît acest modest apendice către care se îndreaptă atenţia noastră. În prefaţă Stanley vorbeşte şi el despre ţările române, despre Bucureşti, români, limba română şi activitatea lui Eliade în domeniul filologic. Antologia cuprinde 34 de poezii de Alecsandri, Bolintineanu, Alexandrescu, Creţeanu şi Boliac şi 10 poezii populare. Apendicele are patru poezii populare (la *Miorița* se dă şi versiunea franceză) şi 13 poezii din autorii citaţi mai sus, plus o versiune franceză din *O fată tînără pe patul morţii* de Bolintineanu. Ca şi lucrarea lui G. Murray, antologia lui Stanley are o valoare istorică, fiind un omagiu adus literaturii române. Valoarea artistică a traducerii sale este superioară realizării lui Murray, nefiind totuşi lipsită de greşeli de redare a sensului sau de insensibilităţi de nuanţă. La sfîrşitul lucrării, pentru informarea publicului englez, se află cîteva note şi o listă de sunete româneşti.

Aceste demne acţiuni, de pionierat, au fost urmate numai foarte tîrziu de activitatea primilor anglişti din România, care prin traducerile lor în şi din engleză au contribuit esenţial atît la transmiterea literaturii noastre în Marea Britanie şi S.U.A., cît şi la o mai largă şi eficace cunoaştere a literaturii engleze şi americane în România. Printre aceştia menţionăm pe Moses Gaster, Marcu Beza, Petre Grimm, Lucy Byng, Leon Feraru. (Pe Jules Giurgea, în ciuda prolixităţii sale, îl considerăm un simplu traducător comercial şi neinformat). Este de remarcat că pînă în 1921 s-a tradus aproape în exclusivitate folclor românesc : doine, cîntece, balade, poveşti. Aproximaţia apare datorită traducerii şi a cîtorva poezii din Alecsandri, Alexandrescu, Bolintineanu, Creţeanu şi a cîtorva poveşti de Ispirescu. Acestui interes pentru folclor i se pot desco-

[1] *Documente privind Unirea Principatelor*, vol. III, Bucureşti, Ed. Academiei, 1963.

peri mai multe cauze : literatura română la acea dată numără valori naționale certe, dar necompetitive pe plan universal, de aceea domeniul cel mai autentic și efectiv original a fost creația populară, către care s-a îndreptat vădit atenția străinătății.

Primele traduceri în engleză s-au făcut la numai cîțiva ani de la apariția culegerii de poezie populară a lui Alecsandri, care ne-a descoperit și nouă, și străinătății frumusețea folclorului românesc. Revelația poeziei populare are loc și pe un fundal romantic, ori preocuparea romanticilor pentru folclor face firesc interesul acordat de o literatură cu vechi tradiții (cum este cea engleză) prospețimii și genuinității unei literaturi dintr-o țară necunoscută și neafirmată. Nu putem să nu considerăm și un anume gust pentru inedit și pitoresc. Tocmai acest gust pentru senzațional și straniu l-a făcut pe Macpherson să-și lanseze al său *Ossian* ca pe o creație anonimă din negura vremilor. Toate acestea i-au determinat pe mulți cunoscători ai ambelor limbi, ca Murray, Stanley, E. B. Mawr, H. Văcărescu, M. Gaster, J. Collier Harris, S. R. Patterson, M. Beza, J. Ure, să traducă în englezește folclor românesc. Deși nu sînt traduceri, aici putem încadra culegerile de proverbe ale lui E. B. Mawr, *Proverbele românilor*, în patru limbi (București, 1882), și *Analogous Proverbs*, în zece limbi (Londra, 1885), Gr. N. Mihăescu-Nigrim, *Wit and Humour Containing Proverbs Sayings, Quotations* (Londra, 1906), M. Baza, *Roumanian Proverbs* (Londra, 1921). Această ultimă lucrare a plăcut pentru faptul că a arătat felul pigmentat în care poporul nostru își comunică experiența de viață.

Dintre numele enumerate, cei doi români — cărturarul doctor M. Gaster și diplomatul literar M. Beza — au scris și lucrări teoretice asupra folclorului nostru.

Articolele lui M. Gaster din revistele de specialitate („The Journal of the Gypsy-lore Society", „Folk-Lore", „The Slavonic Review"), ca și volumele sale, sînt exegeze de folclor însoțite de numeroase traduceri ca exemplificări. În *Conjurations and the Ancient Mysteries* el urmărește versiunea românească a pelerinajului și patimilor sufletului după moarte, așa cum apare într-un bocet și un descîntec, iar în *Roumanian Ballads and the Slavonic Epic Poetry* caută înrudirile dintre cele două zone folclorice. *Roumanian Bird and Beast Stories* are o introducere substanțială, în care publicului i se prezintă specificitatea povestirilor animaliere — *bestiariilor* — românești, după care, în cel mai didactic mod, povestirile sînt aranjate în funcție de animalele care apar în ele. Într-unul din apendice, autorul introduce descîntece românești în legătură cu bolile animalelor.

Contribuția lui M. Gaster la introducerea literaturii populare românești în aria de limbă engleză este mai mare decît cea pe care o putem completa prin enumerarea și a altor lucrări filologice sau prin amintirea faptului că a redactat capitolul *Roumanian Literature* în *Encyclopaedia Britannica*. Schițarea unei direcții din bogata lui activitate nu este decît un omagiu adus personalității sale.

M. Beza a dat lucrări de exegeză literară, a scris articole de istorie și critică, a dus o densă activitate de traducător. Numele lui apărea cu regularitate în paginile revistelor „The Slavonic Review", „The Bal-

kan Review", „The Quest", „The Year's Work in Modern Languages Studies".

Dintre articolele sale nu putem să nu ne oprim asupra cîtorva ca : *Percy's 'Reliques', Sir Walter Scott's 'Minstrelsy' and the Roumanian Ballads*, unde, după indicația titlului, face un studiu de folclor comparat, ca și în *Pan Remnants in Roumanian Folklore*. Prețioasa sa lucrare *Paganism in Rumanian Folklore*, din 1928, reunește unele articole cunoscute anterior, la care se adaugă altele noi, ilustrate bogat cu traduceri din folclor : colinde (*Christmas and New Year*), descîntece (*Roumanian Legends and Superstitions of the Moon*), orații (*The Sacred Marriage*), strigături (*St. John's Eve*), cîntece (*The Paparude and Kalojan*), legende și mituri (*The Creation, The Flood*), dansuri tradiționale (*The Hobby-Horse Dance*). *The Roumanian Chroniclers* este prima încercare de a prezenta străinătății pe cronicarii țărilor române, atît printr-un comentariu istorico-literar, cît și prin traduceri proprii. În *Papers on the Rumanian People and Literature* vorbește, pe lîngă altele, despre folclorul românesc privit în contextul sud-est european și despre influența literaturii engleze asupra celei române.

Este neîndoielnic că datorită prestigiului lui Gaster și Beza cercetători străini s-au aplecat asupra literaturii române : J. Vexler a scris un articol despre *Rumanian Folk Poetry* („Columbia University Quarterly" 19/1917), M. Yearsley a cercetat *The Folklore of Fairy Tales* („London" 1924), E. O. Hoppe a dat o privire asupra literaturii noastre (*Literature of Rumania* („London" 66/1924), L. Patterson a publicat o prezentare a *Codexului Sturdzanus* sub titlul *A 17th century Roumanian Catechism* („Slavonic Review" 32/1933), iar Leon Feraru în 1929 a dat la lumină un studiu de mici proporții *The Development of Rumanian Poetry*, unde, pe lîngă bogatele citate de la Văcărești la Eminescu, inserează aprecieri critice în legătură cu folclorul, relațiile cu Occidentul, evoluția poeziei noastre.

Deceniul 1921—1931 a fost cel mai bogat în traduceri românești apărute în Anglia și S. U.A. în volume separate. Trebuie amintite și traducerile apărute în unele periodice editate de românii din America („Open Vistas", „Roumania", publicată de Societatea prietenilor României) sau de societățile anglo-americane din România („Annual", editat de Societatea anglo-română și „Rumanian Quarterly").

Autorii români cel mai des tradus în limba engleză în această perioadă sînt Marcu Beza, consulul general al României la Londra în acest timp, I. Creangă, M. Eminescu și L. Rebreanu.

Profesor la King's College, M. Beza desfășoară o activitate de promovare în Anglia a literaturii și culturii române. El înlesnește publicarea traducerilor nu numai a operelor sale beletristice (*Doda, Zidra, Gardana* etc), care găsesc apreciere la publicul englez prin pitorescul personajelor și insolitul întîmplărilor, cît și a altor scriitori români M. Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voinești, D. Zamfirescu. M. Beza a ținut în Anglia o serie de prelegeri dedicate literaturii române ce au făcut prozeliți. Printre aceștia se numără Lucy Byng, care a învățat românește și a devenit unul dintre cei mai harnici traducători de limbă română. L. Byng a selecționat prima antologie de nuvele românești (Londra, 1921), încercîndu-și condeiul în variate stiluri : Negruzzi, Ca-

ragiale, Slavici, Sadoveanu. Din această selecție, de simpatie deosebită s-au bucurat nuvelele lui Caragiale *An Easter Torch (O făclie de Paști* și *At Mînjoală's Inn* (*La hanul lui Mînjoală*), apreciate pentru măiestria construcției, autenticitatea realismului, pertinența investigației psihologice, desemnarea caracterelor ("Evening Post", 27 august 1921), apoi cele ale lui Brătescu-Voinești, Slavici, Creangă, Popovici-Bănățeanu și Beza. Succesul se explică atît prin interesul publicului englez pentru exotismul localizării și ineditul faptic, cît și prin calitatea traducerii. Tot lui L. Byng îi datorăm și prima traducere engleză din Creangă, apărută la Londra în 1930. Anterior aceeași L. Byng tradusese *Old Nikifor* (*Moș Nichifor Coțcariul*) în 1921, iar ulterior se vor traduce din nou *Poveștile*, în 1952, de M. Nandriș, și *Amintirile*, în 1956, de A. Lloyd.

Nu este de mirare că un scriitor atît de savuros și autentic național ca I. Creangă i-a atras pe traducătorii străini, deși este lucru știut că o traducere din Creangă constituie o piatră de încercare a măiestriei celui mai iscusit traducător.

L. Byng a dat o versiune literală a operei scriitorului moldovean, comunicînd doar o mică parte din bogăția lexicală și frazeologică a originalului. Ținîndu-se prea strîns de litera versiunii românești, L. Byng a tradus conștiincios, sacrificînd uneori farmecul formal printr-o fidelitate exagerată față de cuvînt, care merge pînă la traducerea ce ne face să zîmbim a numelui Smărăndița prin Esmeralda [2]. Redarea moldovenismelor și a expresiilor populare s-a dovedit într-adevăr a fi o problemă dificilă. Dacă admitem că un corespondent exact pe cuvînt nu se poate afla, o atmosferă generală de povestire populară s-ar fi putut obține printr-o echivalență pe ansamblu, care prin folosirea unor cuvinte și expresii tipice englezești ar fi refăcut vraja emoțională a originalului.

Traducerea lui A. Lloyd din 1956 este mai reușită pe ansamblu, traducătorul izbutind să redea tonul familiar, sfătos al *Amintirilor* într-o engleză colocvială și colorată.

M. Eminescu și-a găsit patru tălmăcitori în limba engleză : S. Pankhurst, I. O. Stefanovici, P. Grimm, D. Cuclin. Dintre aceste traduceri doar cea a S. Pankhurst și I. O. Stefanovici a apărut în Anglia (Londra, 1930). Cele zece poezii traduse sînt precedate de o introducere de N. Iorga, care face o prezentare a operei poetului român. G. B. Shaw dedică acestei traduceri o scrisoare elogioasă.

Poet romantic fiind, Eminescu își poate afla mai lesne o corespondență de tensiune lirică și vocabular în alte limbi în care au scris marii romantici decît un poet sau prozator atît de special autohton ca Arghezi, Creangă, Sadoveanu. Traducerea S. Pankhurst și I. O. Stefanovici este de înaltă calitate, redînd măiestrit originalitatea poetică : climat liric, ton, atmosferă, muzicalitate, în special în cele cîteva poeme lungi : *Călin*, *The Ghosts (Strigoii)*, *Emperor and Proletarian (Împărat și proletar)*.

Primul succes al romanului românesc în englezește a fost înregistrat de L. Rebreanu cu *The Forest of the Hanged* (Pădurea spînzuraților), Londra și New York, 1930, tradus de A. V. Wise. Dintr-o notă din

[2] Din lipsă de spațiu nu se dau aici analizele de traducere din lucrare.

„Adevărul" 14394/1930 semnată de Horia Roman aflăm că opera aceasta, apărută într-o impecabilă ținută grafică, a găsit ecou peste hotare prin faptul că revelează un mare scriitor de talie universală, descătușat de specificul autohton, care a scris un roman de război de o pătrunzătoare investigație psihologică.

În România, înainte de 23 August 1944 au apărut trei traduceri în volume în 1938 și cîteva poezii apărute în paginile celor două reviste menționate mai sus ale societăților anglo-americane de aici.

Cele trei volume din 1938 sînt : *Eudochia*, dramă de I. Luca, autor mai puțin cunoscut, și două culegeri din poeziile lui Eminescu, tălmăcite de P. Grimm și D. Cuclin.

Izbutită, ca și traducerea predecesorilor săi, versiunea lui P.Grimm are în plus meritul unei selecții mai bogate, 27 de poezii. Vocabularul este ales și sugestiv și autorul face dovada unei bune cunoașteri a limbii engleze și a unei înclinații către versul eminescian, a cărui muzicalitate o intuiește și transmite.

Mai puțin reușită este versiunea lui D. Cuclin, care a dat o traducere strict literală, uneori lipsită de suplețe, pe alocuri cu greșeli de limbă. Meritul lui constă în strădania depusă pentru traducerea unui număr mare de poezii — 43 — și în tălmăcirea frumoasă a unor versuri și strofe din *Luceafărul* sau *Scrisori*.

În anii democrației populare, în cadrul acțiunii mai largi de afirmare a României pe plan mondial, afirmarea culturală și în speță traducerile în limbi străine au căpătat un nou impuls. Au fost înființate edituri speciale pentru publicarea de traduceri în limbi străine : editura „The Book", „Meridiane", „Foreign Languages Publishing House". Au apărut reviste în limbi străine dedicate popularizării vieții culturale din țara noastră, în paginile cărora se traduc multe opere literare clasice și contemporane : „People's Romania", „Romania Today", „Romanian Review" (scoase în patru limbi). În felul acesta curba traducerilor în engleză apărute în România a crescut de la 3 la 38. Și în străinătate numărul traducerilor românești a crescut. Din 1961 nu trece un an fără ca edituri din Anglia și America să nu publice un volum de literatură românească.

Vom menționa aici culegerea întocmită de E. D. Tappe — lector de română la Școala de studii slave și est-europene —, apărută în 1956 la Londra. Antologia este destinată studenților englezi care învață românește și are profilul unei antologii-manual, cu o introducere —sumară și nedocumentată — asupra literaturii noastre din prima jumătate a secolului al XIX-lea pînă la primul război mondial și cu o culegere de texte în limba română, de la D. Golescu și I. H. Rădulescu pînă la T. Arghezi și I. Barbu. Fiind o lucrare destinată unui cerc închis, a avut o popularitate redusă în Anglia.

De mai largă circulație s-a bucurat volumul de proză românească apărut în 1966 la New York. Prefața lui D. Botez trece în revistă pe principalii scriitori români, iar fiecărui autor antologat i se consacră separat o caracterizare succintă. Alegerea autorilor este bine făcută, de la Creangă, Caragiale, Sadoveanu, trecînd prin M. Caragiale, Camil Petrescu și G. Călinescu, la D. R. Popescu, E. Barbu, M. Preda. Jacob Steinberg — editorul volumului — anunță într-un cuvînt înainte și in-

tenția sa de a publica o antologie de poezie și dramă românească, ca și opere reprezentative în volum separat.

Nu putem decît să salutăm cu bucurie această inițiativă-program de a prezenta cititorilor americani scriitori străini de valoare.

Tot în S. U. A., de data aceasta o revistă internațională de literatură contemporană, „Literary Review", și-a făcut un punct de onoare din dedicarea unui număr special României (4/1967), în care semnează, în traducere, poeți ca: T. Arghezi, D. Botez, M. R. Paraschivescu, N. Labiș, M. Sorescu, I. Alexandru, A. Păunescu, și prozatori: M. Sadoveanu, M. Preda, D. R. Popescu, T. Popovici.

Literatura și cultura română se răspîndesc în lume prin soli de cinste care-i vor asigura locul pe care-l merită în patrimoniul valorilor universale.

LISTA BIBLIOGRAFICĂ [3]

MAREA BRITANIE

Volume

1 E. C. Grenville Murray, *Doine or the National Songs and Legends of Roumania*, trad. E.C. Grenville Murray, Londra, 1854.

2 Stanley Henry, *Rouman Anthology*, trad. Stanley Henry, Hertford, 1856

3 *Roumanian Fairy Tales and Legends*, trad. E. B. Mawr, Londra, 1881.

4 Hélène Vacaresco, *The Bard of the Dimbovitza*, trad. H. Vacaresco, Londra, 1897.

5 Hélène Vacaresco, *Songs from the Valiant Voivode*, trad. H. Vacaresco, Londra, 1905.

6 Gr. N. Mihăescu Nigrim, *Wit and Humour*, trad. Gr. N. Mihăescu Nigrim, Londra, 1906.

7 *Rumanian Bird and Beast Stories*, trad. M. Gaster, Londra, 1915.

8 M. Beza, *Papers on the Roumanian People and Literature* cuprinde cîteva poezii de Panait Cerna și cîteva poezii populare, trad. M. Beza, Londra, 1920

9 *Roumanian Songs and Ballads*, trad. S.R. Patterson, Londra, 1921

10 L. Byng *Roumanian Stories*, trad. L. Byng, Londra 1921, cuprinde: M. Sadoveanu *The Fairy of the Lake, Cozma Răcoare, The Wanderers*; I. L. Caragiale *The Easter Torch, At Minjoală's Inn*; C. Negruzzi *Alexandru Lăpușneanu*; M. Beza *Zidra, Gardana, The Dead Pool*; I. Creangă *Old Nikifor*; I. Brătescu Voinești *The Fledgeling, The Bird of Ill Omen*; I. Slavici *Popa Tanda*; I. Popovici Bănățeanu *Out in the World*; B. Delavrancea *Irinel*.

---

[3] Lista bibliografică a fost întocmită după locul apariției traducerii. Așezarea titlurilor urmează ordinea cronologică a publicării. Lista conține numai lucrări beletristice traduse în limba engleză direct după originalul românesc. Operele scrise direct în limba engleză de scriitori români stabiliți în străinătate sau operele traduse prin intermediar francez sau german nu au fost incluse. Lista nu cuprinde nici lucrări de critică sau istorie literară. Alcătuirea acestei liste s-a făcut pe baza consultării următoarelor materiale: *Index Translationum* (1949—1966) *Bibliografia anglo-română și româno-engleză* de O. Păduraru („Imprimeria Națională", București, 1946), cataloagele Editurii Meridiane, ale Centralei editurilor și difuzării cărții, ale Fondului de documentare al Bibliotecii centrale de stat, precum și fișierele bibliotecilor centrale din București, ale bibliotecii secției de relații cu străinătatea din Uniunea scriitorilor, și ale periodicelor de specialitate: „Romanian Review", „Romania", „Books and Periodicals in Foreign Languages", „Annual", „Open Vistas", „The Slavonic Review", „The Romanic Review", „Romanian Quarterly" și a revistelor: „Dacoromania", „Revista Fundațiilor", „Convorbiri literare", „Revista de istorie și teorie literară" etc. Inventarierea acestor lucrări se oprește la 1.I. 1967.

11 M. Beza, *Roumanian Proverbs*, trad. M. Beza, Londra, 1921.

12 M. Beza, *Doda, a Macedonian Story*, trad. L. Byng, Londra, 1925.

13 D. Zamfirescu, *Sasha*, trad. L. Byng, Londra, 1926.

14. M. Beza, *Paganism in Roumanian Folklore* (cuprinde fragmente de descîntece, strigături, colinde, oraţii), trad. M. Beza, Londra, 1928.

15 M. Beza, *Rays of Memory*, trad. L. Byng, Londra, 1929.

16. M. Eminescu, *Poems*, trad. S. Pankhurst şi I. O. Stefanovici, Londra, 1930.

17. L. Rebreanu, *The Forest of the Hanged*, trad. A. V. Wise, Londra, 1930.

18. I. Creangă, *Recollections*, trad. L. Byng, Londra, 1930 (cuprinde : *Recollections from Childhood*, *The Goat with Three Kids*, *The Tale of Harap Alb*, *Knapsack Ivan*).

19 M. Gaster, *Children's Stories from Rumanian Legends and Fairy-tales*, trad. M. Gaster, Londra 193. . .

20 M. Gaster, *Conjurations and Ancient Mysteries* (cuprinde fragmente de bocete şi descîntece), trad. M. Gaster, Londra, 1932.

21 M. Beza, *Roumanian Chronicles* (cuprinde fragmente din cronicile lui Ureche, Neculce, Costin, Cantemir), trad. M. Beza, Londra, 1941.

22 Z. Stancu, *Barefoot*, trad. P. P. reviz. J. Lindsay, Londra, 1951.

23 I. Creangă, *Folk-tales from Romania*, trad. M. Nandriş, Londra, 1952.

24 M. Sadoveanu, *Mitrea Cocor*, trad. P. M., Londra, 1953.

25 I. L. Caragiale, *A Lost Letter and Other Plays*, trad. F. Knight, Londra, 1956.

26 I. Creangă, *Recollections from Childhood*, trad. A. L. Lloyd, Londra, 1956.

27 *Păcală and Tîndală and Other Romanian Folk-tales*, trad. J. Ure, Londra, 1960.

28 L. Rebreanu, *The Uprising*, trad. P. Grandjean şi S. Hartauer, Londra, 1964.

29 *Great Short Stories of the World* (cuprinde I. L. Caragiale *The Easter Torch* şi Queen Mary *What Vasile Saw*), trad. L. Byng, Londra, 1964.

30 L. Rebreanu, *Ion*, trad. A. Hillard, Londra, 1965.

31 M. Sadoveanu, *The Hatchet*, trad. E. Farca, Londra, 1965.

32 L. Rebreanu, *The Forest of the Hanged*, trad. A. V. Wise, Londra, 1967.

Traduceri în periodice

33 I. Creangă, *Mother in Law*, trad. C. Jopson, în „The Slavonic Review", VII, 1929, nr. 21.

34 I. Creangă, *The Five Loaves, The Story of a Lazy Man*, trad. L. Byng, ibid., IX, 1930, nr. 25 iunie.

35 I. A. Brătescu-Voineşti, *A Sea Change*, trad. W. A. Morrison, ibid., XVII, 1939, nr. 51.

36 *Rumanian Tales* : *Killing of the Old Men*, trad. M. Gaster, în „Folk-Lore", 1932, nr. 32.

37 *Rumanian Salt-Signs and Other Identification Marks*, trad. A. Aiyapan, ibid. 1933, nr. 42.

38 *Four Roumanian Gypsy Songs*, trad. D. Yates, în „Journal of the Gypsy-lore Society", 1922, nr. 3.

39 *The Giant's Toy*, trad. M. Gaster, ibid. 1936, nr. 9.

S. U. A.

Volume

1 P. Ispirescu, *The Foundling Prince*, trad. J. Collier Harris şi R. Ipcar, Boston şi New York, 1917.

2 L. Feraru, *The Development of Rumanian Poetry*, trad. L. Feraru, New York, 1929 (cuprinde fragmente din poezii de Eminescu, Anghel, I. Văcărescu, A. Văcărescu, N. Văcărescu, M. Millo, B. Mumuleanu, C. Negruzzi, G. Asachi, C. Conachi, C. Stamati, I. Budai-Deleanu, G. Alexandrescu, C. Golescu, V. Cîrlova, A. Hrisoverghi, A. Pann, I. H. Rădulescu, C. Bolliac, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, Miorița, Doine).

3 M. Beza, *The Magic Ring*, trad. L. Byng, New York, 1930.
4 L. Rebreanu, *The Forest of the Hanged*, trad. A. V. Wise, New York, 1930.
5 I. Creangă ,*Recollections*, trad. L. Byng, New York, 1931 (cuprinde : *Recollections from Childhood, The Goat with Three Kids, The Tale of Harap Alb, Knapsack Ivan*).
6 *Why Is the Bee Busy?* (*Roumanian Folklore*), trad. I. Purnell și J. M. Weatherhouse, New York, 1931.
7 I. Creangă, *Folk-tales from Roumania*, trad. M. Nandriș, New York, 1953.
8 *Păcală and Tîndală*, trad. J. Ure, New York, 1961.
9 M. Sadoveanu, *Evening Tales*, trad. E. Farca, L. Marinescu, S. Radu, V. Alexandru, New York, 1962.
10 M. Sadoveanu, *Tales of War*[4], New York, 1962.
11 M. Sadoveanu, *The Mud-Hut Dwellers*, New York, 1964.
12 *Introduction to Rumanian Literature*, New York, 1966 (cuprinde : I. Creangă, *Recollections from Childhood* ; I. L. Caragiale, *Mînjoală's Inn* ; M. Sadoveanu, *The Hatchet* ; L. Rebreanu, *The Death Dance* ; I. Slavici, *The Girl of the Forest* ; B. Delavrancea, *Devil's Luck* ; I. A. Brătescu-Voinești, *Niculăiță Liar* ; G. Galaction, *Călifar's Mill* ; I. Agîrbiceanu, *Fefeleaga* ; M. Caragiale, *Remember* ; Cezar Petrescu, *My Friend Jan* ; I. M. Sadoveanu, *End of the Century in Bucharest* ; Camil Petrescu, *A Man amongst Men* ; Z. Stancu, *Lilac Time* ; A. Sahia, *Rain in June* ; G. Bogza, *The End of Iacob Onisia* ; M. Preda, *Daring* ; E. Barbu, *In the Rain* ; S. Pop, *A Way to Heaven* ; T. Popovici, *Thirst* ; D. R. Popescu, *Alone* ; V. Rebreanu, *The Earth's Grass* ; F. Neagu, *It Was Snowing in the Bărăgan* ; G. Călinescu, *The Black Chest*).

Traduceri în periodice

13 I. A. Brătescu-Voinești, *The Nightingale*, trad. J. Ishill, în „Open Vistas", 1925, nr. 1.
14 M. Eminescu, *Hyperion, Mortua Est, The Fourth Letter*, trad. Carol Clark, în „Literary Supplement of the New York Herald", 1929.
15 D. Anghel, *The Belfry Clocks*, trad. L. Feraru, în „Roumania", 1927.
16 G. Alexandrescu, *The Big Dog and the Little Dog*, trad. L. Feraru, ibid., 1929 ianuarie.
17 *Folk-tales*, trad. W. Littlefield, ibid., 1929 aprilie.
18 I. L. Caragiale, *Satan and Gutenberg*, trad. S. Bloom, ibid., 1929 aprilie.
19 I. A. Brătescu-Voinești, *Niculăiță the Liar*, trad. S. Bloom, ibid., 1929 iulie.
20 B. Delavrancea, *Grandfather*, trad. E. Herbert, ibid., 1930, nr. 1.
21 M. Eminescu, *Unto the Star, Sleepy Little Songsters*, trad. S. Pankhurst și I. O. Stefanovici, ibid., 1930, nr. 3—4.
22 M. Sadoveanu, *Two Neighbours of Mine*, în „Short-Story International", 1964.
23 M. Isanos, V. Porumbacu, N. Cassian, O. Cazimir, M. Banuș — versuri, în „The Literary Review" 1963 spring.
24 Dintre periodicele pe anul 1967 am consultat numărul dedicat României de către revista „The Literary Review", în care au apărut următoarele lucrări românești ; traducerea versurilor este făcută de Edouard Roditi, iar traducerea prozei este făcută de traducători români prin aranjament cu Uniunea scriitorilor : M. Sadoveanu, *A Letter from the Ancress Olimbiada* ; T. Arghezi, *Legacy, Inscription for a Portrait, Psalm* ; I. Agîrbiceanu, *The Icon Candle* ; D. Botez, *Surprise, Identity* ; Z. Stancu, *A Gamble with Death* ; M. Breslașu, *The Pearl, Pan* ; R. Bourea-

[4] Unde nu dăm traducătorul, el nu este menționat în sursele de informație citate.

nu, *The Voice, Expectation*; M. Beniuc, *The Keys, Songs for Horses, The Roadside Appletree*; G. Bogza, *W. Whitman*; E. Jebeleanu, *The Forest, Silver and Gold*; M. R. Paraschivescu, *The Eyes, Columns*; M. Preda, *Encounter in the Fields*; F. Munteanu, *A Slice of Bread*; A. E. Bakonsky, *Hymn to Daybreak*, A. Andriţoiu, *Of Love*; I. Brad, *The Words*; T. Utan, *You Begin to Escape Me*; P. Simion, *The Triangle*, I. Băieşu, *A Disease Without A Name*; A. I. Ghilia, *Negostina*; D. R. Popescu, *The Hanged Doll*; V. Rebreanu, *The Colt*; M. Sorescu, *Shakespeare*, N. Labiş, *Not We!*; N. Stănescu, *Perpetuum Mobile*; I. Alexandru, *Earth*; A. Păunescu, *In a Bird's Quill*.

ROMÂNIA

Volume

1 I. Luca, *Eudochia*, trad. A. V. Wise, 1938.
2 M. Eminescu, *Poems*, trad. P. Grimm, Cluj, 1938.
3 M. Eminescu, *Poems*, trad. D. Cuclin, Bucureşti, 1938.
4 A. Sahia, *Short-stories*, Bucureşti, 1952—1953.
5 A. Baranga, *Ill Weed*, Bucureşti, 1952.
6 M. Sadoveanu, *The Mud-Hut Dwellers*, Bucureşti, 1952, 1962.
7 A. Baranga şi N. Moraru, *For the Happiness of the People*, Bucureşti, 1953.
8 M. Sadoveanu, *Tales of War*, Bucureşti, 1954.
9 G. Bogza, *Land of Stone*, Bucureşti, 1954.
10 M. Sadoveanu, *Ancuţa's Inn*, Bucureşti, 1954.
11 M. Sebastian, *Stop News*, Bucureşti, 1954.
12 Z. Stancu, *The Hounds*, Bucureşti, 1954.
13 G. Bogza, *Years of Darkness*, Bucureşti, 1955.
14 I. Slavici, *Short-stories*, trad. A. Cartianu, Bucureşti, 1955.
15 *Rumanian Contemporary Authors*, trad. L. Marinescu, W. Staadecker, S. Stolojan, C. Kormos, E. Berindei, I. Braida, L. Dimo, I. Sturdza, N. Mişu, Bucureşti, 1955 cuprinde: G. Bogza, *The End of Iacob Onisia*; A. Cernescu, *Daybreak Meeting*; Camil Petrescu, *They Pay with Their Lives*; A. Sütö, *The Right Man in the Right Place*; A. D. Zamfirescu, *I. Popescu of the Boundaries*; M. Beniuc, *Virnav's Floodland*; G. Călinescu, *Unknown*; E. Camilar, *The Medal*; V. Eftimiu, *The Debt of Honour*; V. Em. Galan, *Neighbours*; N. Jianu, *Lode* 25; A. Mihale, *The Last Assault*; F. Munteanu, *The Letter*; F. Papp, *Rust*; T. Popovici, *Uncle Jurca*; E. Wittstock, *The Coachman's Son*.
16 M. Sadoveanu *The Hatchet*, trad. E. Farca, Bucureşti, 1955, 1962, 1965.
17 M. Preda, *In a Village*, trad. L. Marinescu, Bucureşti, 1955.
18 R. Luca, *Ana Nucu*, trad. S. Stolojan, Bucureşti, 1955.
19 A. Odobescu, *Master Reynard the Fox*, Bucureşti, 1956.
20 M. Banuş, *To You America I Speak*, trad. A. M. Sperber, Bucureşti, 1956.
21 Cezar Petrescu, *Gathering Clouds*, Bucureşti, 1957.
22 M. Preda, *The Moromets*, trad. N. Mişu, Bucureşti, 1957.
23 T. Popovici, *The Stranger*, trad. L. Marinescu, Bucureşti, 1957, 1962.
24 Camil Petrescu, *A Man amongst Men*, trad. E. Farca, D. Duţescu, Bucureşti, 1958.
25 M. Sadoveanu, *Evening Tales*, trad. E. Farca. L. Marinescu, S. Radu, V. Alexandru, Bucureşti, 1958.
26 D. Dorian, *Should Anyone Ask You*, trad. C. Kormos, Bucureşti, 1960.
27 T. Muşatescu, *Titanic Waltz*, trad. L. Marinescu, Bucureşti, 1960.

28 A. Kiriţescu, *The Magpies*, trad. V. Stoenescu, Bucureşti, 1960.
29 G. Ciprian, *The Man with the Hack*, trad. V. Stoenescu, Bucureşti, 1960.
30 Camil Petrescu, *Those Poor Stone Hearts*, trad. V. Stoenescu, Bucureşti, 1961.
31 A. Mirodan, *The Famous 702*, trad. C. Kormos, Bucureşti, 1961.
32 P. Ispirescu, *Youth without Age and Life without Death*, trad. L. Marinescu, Bucureşti, 1962.
33 L. Rebreanu, *Ion*, Bucureşti, 1962.
34 M. Sadoveanu, *Under the Sign of the Crab*, Bucureşti, 1963.
35 M. Sadoveanu, *The Mill that Comes with the Floods*, trad. E. Farca, Bucureşti, 1963.
36 M. Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă*, Bucureşti, 1963.
37 M. Eminescu, *Hyperion*, trad. D. Cuclin, Bucureşti, 1964.
38 C. Prisnea, *Bacchus in Romania*, trad. L. Levitchi şi D. Duţescu, Bucureşti, 1964.

Traduceri în periodice [5]

39 G. Coşbuc, *Summer Night*, trad. F. Rosicovici, în „Annual" 1937—1938.
40 M. Eminescu, *Melancholy, Kamadeva, Loneliness*, trad. F. Vrioni, B. Schwefeld, în „Annual" 1937—1938.
41 S. O. Iosif, *The Grandmother, Popular Lullaby*, trad. V. D., F. M., în „Annual" 1938—1939.
42 M. Eminescu, *With Feathers Like Ivory, The Song of the Moon-Ray*, trad. F. S., A. I., în „Annual", 1938—1939.
43 G. Coşbuc, *The Last Prayer*, trad. G. P., în „Annual", 1938—1939.
44 T. Arghezi, *A Voice from Heaven*, în „Rumanian Quarterly", 1939.
45 I. Botez, *Păun the Sexton*, ibid.
46 P. Teodoreanu, *I Am Telling You So*, ibid.
47 M. C. Ghyka, *Again One Day*, ibid.
48 Fragmente din poezii de G. Topîrceanu, O. Cazimir, G. Lesnea, M. Codreanu, ibid.

TRADUCTIONS DE LIVRES ROUMAINS EN ANGLAIS

Résumé

La présente étude se propose d'inventorier les traductions des œuvres roumaines en anglais, parues en Angleterre, aux États-Unis et en Roumanie.

On y indique certains aspects des relations roumano-anglaises dans le domaine littéraire, on fait l'analyse de quelques traductions de marque et on y ajoute une liste bibliographique, ainsi que l'index des auteurs roumains traduits en anglais.

Le fragment que nous publions ne contient que la présentation des relations susmentionnées et la liste des traductions ; l'analyse des traductions sera présentée ultérieurement.

[5] Traducerile din paginile revistelor „Romanian Review" şi „Romania Today", fiind prea numeroase, din lipsă de spaţiu, se vor publica separat.

ПЕРЕВОДЫ С РУМЫНСКОГО ЯЗЫКА НА АНГЛИЙСКИЙ

Резюме

Целью работы является перечень переводов с румынского языка на английский, вышедших в Англии, США и Румынии.

Рассматриваются некоторые аспекты румынско-английских отношений в области литературы и дается анализ нескольких наиболее показательных переводов, затем следует библиографический список.

В конце работы приводится именной указатель румынских авторов, переведенных на английский язык.

В опубликованной части рассматриваются указанные отношения и приводится список переводов. Анализ переводов будет опубликован позже.

ALEXANDRU ODOBESCU

III

XXX

Înștiințare de moartea Ecaterinei Odobescu, mama scriitorului[1]

M

Monsieur Alexandre ODOBESCO, Ancien Ministre & Conseiller d'État, Professeur à l'Université de Bucarest & Madame S. ODOBESCO ; le Baron d'AVRIL, Ministre Plénipotentiaire & la Baronne d'AVRIL, née ODOBESCO, Monsieur Constantin ODOBESCO, Commandant dans l'Armée Royale de Roumanie & Madame A. ODOBESCO ; Monsieur Grégoire CARACACHE ancien Magistrat, Député ; Mademoiselle Jeanne ODOBESCO ; Monsieur Louis d'AVRIL, Secrétaire d'ambassade ; Monsieur Pierre & Mesdemoiselles Hélène, Claire, Monique & Alda d'Avril ; Messieurs Jean, Alexandre, Rodolphe, Grégoire & Mademoiselle Hélène ODOBESCO ; Monsieur Nicolas CRETZULESCO, ancien Président du Conseil des Ministres en Roumanie & Madame S. CRETZULESCO ; Monsieur & Madame C. IACOVÉNCO, Monsieur Jean COLONTAEFF, Colonel en retraite & Madame C. COLONTAEFF ; Madame Olga IACOVÉNCO ; Monsieur Paul NOJINE, Colonel dans l'Armée Impériale Russe & Mesdames ses soeurs, Catherine, Irène & Hélène NOJINE ; Monsieur Constantin CARACACHE, Juge au Tribunal de Bucarest ; Monsieur Hermann THÉREMIN, Officier dans l'Armée royale de Prusse ; Monsieur Apostol MANESCO, Sénateur ; Monsieur Th. VACARESCO, Ministre Plénipotentiaire & Madame M. VACARESCO, Monsieur & Madame Alexandre Em. LAHOVARY :

Ont l'honneur de vous annoncer la perte douloureuse qu'ils viennent d'éprouver en la personne de :

Madame Catherine ODOBESCO
née CARACACHE, Veuve du Général Jean ODOBESCO

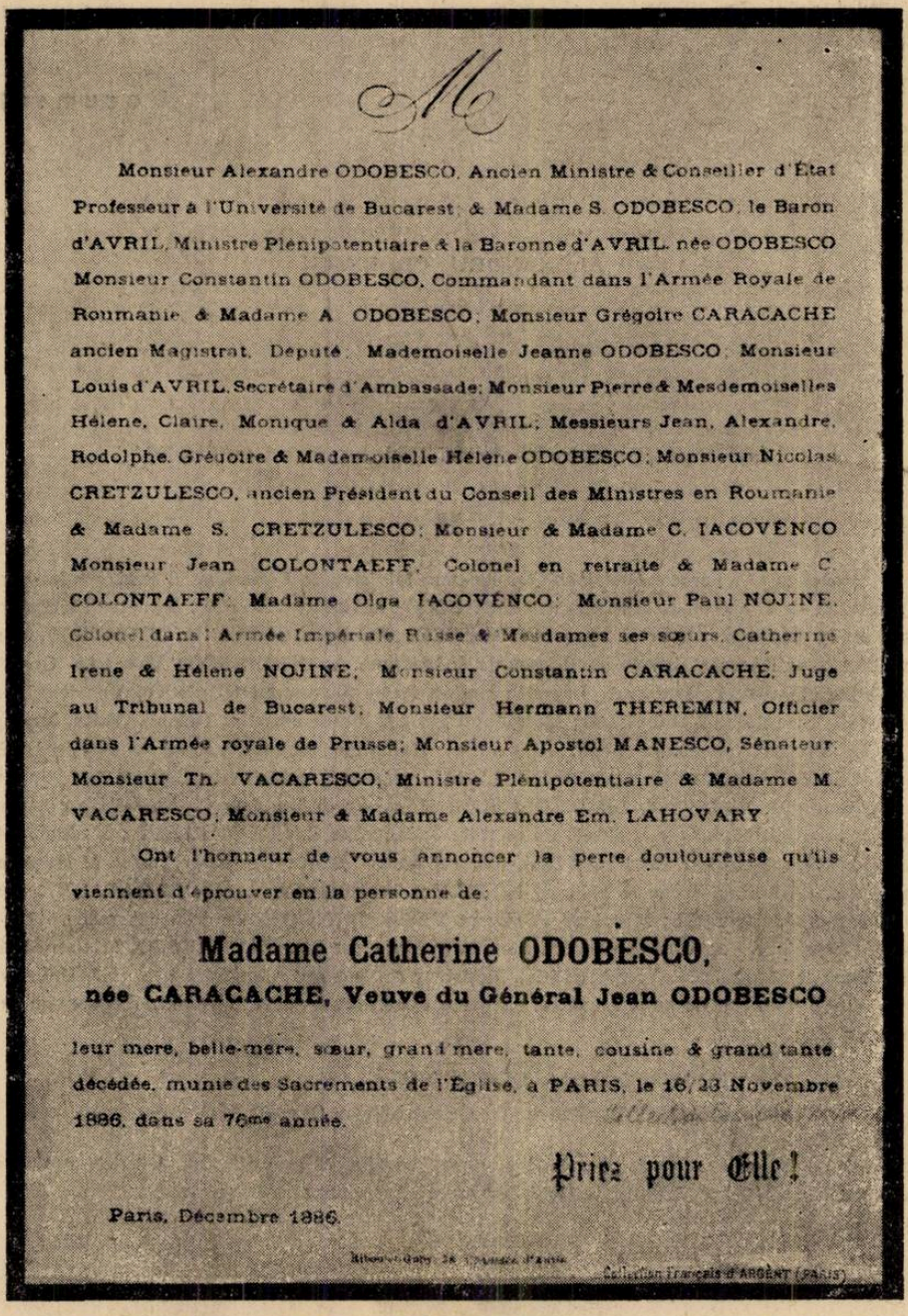
leur mère, belle-mère, soeur, grand'mère, tante, cousine & grand'tante, décédée, munie des Sacrements de l'Église, à Paris, le 16/28 Novembre 1886, dans sa 76-me année.

Priez pour Elle !

Paris, Décembre 1886.

---

[1] Document pus la dispoziția noastră de dl. François d'Argent, descendentul Ecaterinei Odobescu prin fiica sa Maria, căsătorită d'Avril.



Monsieur Alexandre ODOBESCO, Ancien Ministre & Conseiller d'État Professeur à l'Université de Bucarest & Madame S. ODOBESCO; le Baron d'AVRIL, Ministre Plénipotentiaire & la Baronne d'AVRIL, née ODOBESCO Monsieur Constantin ODOBESCO, Commandant dans l'Armée Royale de Roumanie & Madame A. ODOBESCO; Monsieur Grégoire CARACACHE ancien Magistrat, Député; Mademoiselle Jeanne ODOBESCO; Monsieur Louis d'AVRIL, Secrétaire d'Ambassade; Monsieur Pierre & Mesdemoiselles Hélène, Claire, Monique & Alda d'AVRIL; Messieurs Jean, Alexandre, Rodolphe, Grégoire & Mademoiselle Hélène ODOBESCO; Monsieur Nicolas CRETZULESCO, ancien Président du Conseil des Ministres en Roumanie & Madame S. CRETZULESCO; Monsieur & Madame C. IACOVÈNCO Monsieur Jean COLONTAEFF, Colonel en retraite & Madame C. COLONTAEFF, Madame Olga IACOVÈNCO; Monsieur Paul NOJINE, Colonel dans l'Armée Impériale Russe & Mesdames ses sœurs, Catherine Irene & Hélène NOJINE; Monsieur Constantin CARACACHE, Juge au Tribunal de Bucarest; Monsieur Hermann THEREMIN, Officier dans l'Armée royale de Prusse; Monsieur Apostol MANESCO, Sénateur Monsieur Th. VACARESCO, Ministre Plénipotentiaire & Madame M. VACARESCO; Monsieur & Madame Alexandre Em. LAHOVARY

Ont l'honneur de vous annoncer la perte douloureuse qu'ils viennent d'éprouver en la personne de:

Madame Catherine ODOBESCO,

née CARACACHE, Veuve du Général Jean ODOBESCO

leur mere, belle-mere, sœur, grand mere, tante, cousine & grand tante décédée, munie des Sacrements de l'Église, à PARIS, le 16/23 Novembre 1886, dans sa 76me année.

Priez pour Elle!

Paris, Décembre 1886.

Collection François d'ARGENT (PARIS)

(1) *Înștiințare de moartea Ecaterinei Odobescu* (Collection François d'Argent — Paris)

XXXI

Actul de naştere al Mariei Odobescu, sora scriitorului [2]

[Botezului] [Naşterii] Numărul	7
Anul domnului	1839
Luna	martie
Zioa	24
Anul domnului	1839
Luna	mai
Zioa	4
Parte bărbătească	—
Parte femeiască	femeie
Numele pruncului care i s-a dat la botez	Mariia
Numele, porecla şi meseria părinţilor pruncului	Muma : Ecaterina Tatăl : Ioan Odobescu
Numele oraşului sau al satului unde s-au născut pruncul	Mahl. Curtea Veche
Numele naşului sau al naşei şi porecla lor	D. polcovnic Solomon
Semnăturile	Obrazul bisericesc : preotu Pandele Naş : d. polcovnicu Solomon Părinţii pruncului : Ecaterina Ioan Odobescu

XXXII

Foaia de zestre a Mariei Odobescu, sora scriitorului, la căsătoria sa cu baronul d'Avril [3]

1857, februarie 6. — Adeverirea dată la foaea de zestre a ex[celenţei] sale marele spătar Ioan Odobescu la căsătoria fiicii d-sale Maria după baron Adolf d'Avril.

Moşie în Dragomireştii din vale, ce este în judeţul Ilfov, cu întindere de una mie patruzeci şi trei stînjeni — 1043 — socotiţi aceştia masă după modul măsurătorii lucrată prin hotărnicia aceştii moşii din anul — pe care să află sat de 60 case şi mori cu doă clădiri de zid pe apa Dîmboviţii, cu şase roate, adică în fiecare trei roate ce lucrează, precum şi o clădire de lemnărie cu doă roate care poate a se întrebuinţa pentru bătae de aramèa [?] sau de abà; şi care moşie precum şi cel de alăturea trup Zurbaoa, le-am cumpărat din anul 1842 de la casa Murat Manuc bei. Partea aceasta zestrală din Dragomireştii din vale se învecineşte despre răsărit cu moşia Fîntînelile a mănăstirii Sărindaru, cu a căreia lungime şi urmează din cap pînă în cap; despre apus şi miază noapte, iarăşi în toată lungimea cu trupul de moşie, ce se alcătuesc din stînjini 357, întrupaţi în moşia Zurbaoa, tot a mea proprietate; despre miazăzi cu Dragomireştii din deal, prin apa Dîmboviţii, iar despre miază noapte şi răsărit la cap cu moşia Clinceni.

Douăzeci mii franci — 20.000 — pentru gardiropă.

---

[2] Arh. Stat Buc., *Condica de botezaţi* a bisericii Curtea Veche din Bucureşti, 1839, f. 147.
[3] Arh. Stat. Buc., ms. 996 (*Foi dotale* pe 1857), f. 16 v—18.

Douăzeci mii franci naht[4]. Aceasta este zestrea ce dau fiicii mele, avînd drept d. baron a intra în stăpînirea moşiei îndată după săvîrşirea bisericeştii uniri, cînd se va răspunde după a sa cerere şi banii mai sus însemnaţi.

Conform dar cu legiuirile în fiinţă, s-a adeverit acest act de onorat[ul] minister al Dreptăţii din principatul Valahii, după a mea cerere.

I. Odobescu

1857, ghenar 20

XXXIII

Actul de deces al Mariei d'Avril, sora lui Odobescu[5]

Préfecture de la Seine
Mairie du 8e Arrondissement
C—N° 127256

Extraits des Minutes
des Actes de Décès

Le premier Juin mil neuf cent à seize heures. Acte de décès de Marie Odobesco, âgée de soixante-un ans, rentière, née à+++++++[6]Buckarest (Roumanie), décédée en son domicile à Paris, Rue de la Trémoïlle 22, le trente-un Mai dernier à quatre heures, fille de Jean Odobesco et de Catherine Caracache ; époux décédés. — Epouse de Louis Adolphe Levesque d'Avril, âgé de soixante quinze ans, Ministre Plénipotentiaire en retraite, Officier de la Légion d'Honneur. Dressé par Nous Adjoint au Maire du huitième arrondissment de Paris.

Pour extrait certifié conforme,
Paris le dix neuf juillet mil neuf cent soixante sept.

Le Maire — Adjoint,
Officier de l'État — Civil
(ss) indescifrabil

[Locul stampilei]

XXXIV

Înştiinţare de moartea Mariei Odobescu, baroană d'Avril, sora lui Alexandru Odobescu[7]

Le Baron d'Avril, Ministre Plénipotentiaire, Officier de la Légion d'honneur ;

Monsieur Louis d'Avril, Secrétaire d'Ambassade, Monsieur Pierre d Avril, Elève-Officier à l'École d'Application de Cavalerie, Mesdemoiselles Hélène, Claire et Monique d'Avril, le Vicomte et la Vicomtesse d'Orval ;

Monsieur Jean d'Orval, Mesdemoiselles Yvonne et Antoinette d'Orval ;

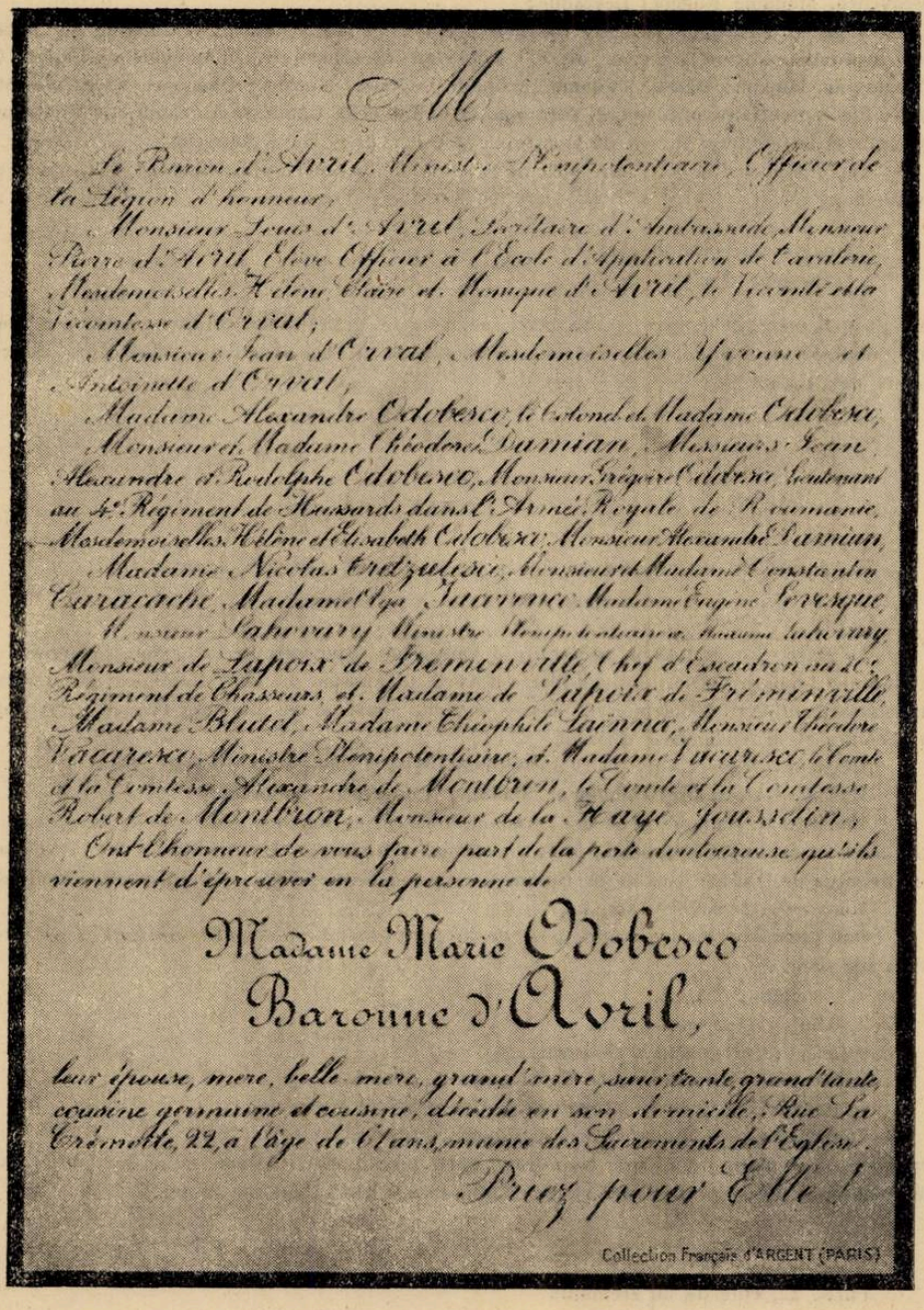
Madame Alexandre Odobesco, le Colonel et Madame Odobesco ;

Monsieur et Madame Théodore Damian, Messieurs Jean, Alexandre et Rodolphe Odobesco, Monsieur Grégoire Odobesco, Lieutenant au 4e Régiment de Hussards dans l'Armée Royale de Roumanie, Mesdemoiselles Hélène et Elisabeth Odobesco, Monsieur Alexandre Damian,

---

[4] În numerar.
[5] Paris, Mairie du 8e arrondissement. Act no. 127256 pe anul 1900.
[6] Loc liber în text.
[7] Collection François d'Argent. Paris.

M



Le Baron d'Avril, Ministre Plénipotentiaire, Officier de la Légion d'honneur,

Monsieur Louis d'Avril, Secrétaire d'Ambassade, Monsieur Pierre d'Avril, Élève Officier à l'École d'Application de Cavalerie, Mesdemoiselles Hélène, Claire et Monique d'Avril, le Vicomte et la Vicomtesse d'Orval;

Monsieur Jean d'Orval, Mesdemoiselles Yvonne et Antoinette d'Orval,

Madame Alexandre Odobesco, le Colonel et Madame Odobesco,

Monsieur et Madame Théodore Damian, Messieurs Jean Alexandre et Rodolphe Odobesco, Monsieur Grégoire Odobesco, lieutenant au 4e Régiment de Hussards dans l'Armée Royale de Roumanie, Mesdemoiselles Hélène et Elisabeth Odobesco, Monsieur Alexandre Damian,

Madame Nicolas Cretzulesco, Monsieur et Madame Constantin Caracache, Madame Olga Jacovenco, Madame Eugène Levesque,

Monsieur Lahovary, Ministre Plénipotentiaire et Madame Lahovary, Monsieur de Lapoix de Fréminville, Chef d'Escadron au 20e Régiment de Chasseurs, et Madame de Lapoix de Fréminville, Madame Blutel, Madame Théophile Laënnec, Monsieur Théodore Vacaresco, Ministre Plénipotentiaire, et Madame Vacaresco, le Comte et la Comtesse Alexandre de Montbron, le Comte et la Comtesse Robert de Montbron, Monsieur de la Haye Jousselin,

Ont l'honneur de vous faire part de la perte douloureuse qu'ils viennent d'éprouver en la personne de

Madame Marie Odobesco
Baronne d'Avril,

leur épouse, mère, belle-mère, grand'mère, sœur, tante, grand'tante, cousine germaine et cousine, décédée en son domicile, Rue La Trémoille, 22, à l'âge de 61 ans, munie des Sacrements de l'Église.

Priez pour Elle!

Collection Français d'ARGENT (PARIS)

(2) *Înștiințare de moartea Mariei Odobescu* (Collection François d'Argent — Paris)

Madame Nicolas Cretzulesco, Monsieur et Madame Constantin Caracache, Madame Olga Iacovenco, Madame Eugène Levesque;

Monsieur Lahovary, Ministre Plénipotentiaire et Madame Lahovary, Monsieur de Lapoix de Fréminville, Chef d'Escadron au 20e Régiment de Chasseurs, et Madame de Lapoix de Fréminville, Madame Blutel, Madame Théophile Laënnec, Monsieur Théodore Vacaresco, Ministre Plénipotentiaire, et Madame Vacaresco, le Comte et la Comtesse Alexandre de Montbron, le Comte et la Comtesse Robert de Montbron, Monsieur de la Haye Jousselin;

Ont l'honneur de vous faire part de la perte douloureuse qu'ils viennent d'éprouver en la personne de

Madame Marie Odobesco
Baronne d'Avril

leur épouse, mère, belle-mère, grand'mère, soeur, tante, grand'tante, cousine germaine et cousine, décédée en son domicile, Rue La Trémoïle, 22, à l'âge de 61 ans, munie des Sacrements de l'Église.

Priez pour Elle!

XXXV

Înștiințare de moartea lui Louis Marie Adolphe Levesque, baron d'Avril, cumnatul lui Alexandru Odobescu [8]

Le Baron Louis d'Avril, Secrétaire d'Ambassade, Chevalier de la Légion d'Honneur et la Baronne Louis d'Avril, Monsieur Pierre d'Avril, Lieutenant au 12ème Régiment de Dragons, Mademoiselle d'Avril, Mademoiselle Claire d'Avril, Monsieur et Madame François d'Achon, le Vicomte et la Vicomtesse d'Orval,

Messieurs Jean et Guy d'Orval, Mesdemoiselles Yvonne et Antoinette d'Orval,

Madame Alexandre Odobesco, Madame Constantin Odobesco,

Monsieur et Madame Théodore Damian, Monsieur et Madame Jean Odobesco, Messieurs Alexandre et Rodolphe Odobesco, Monsieur Grégoire Odobesco, Lieutenant au 4ème Régiment de Hussards de l'Armée Royale de Roumanie, Mesdemoiselles Hélène et Elisabeth Odobesco,

Monsieur Alexandre Damian,

Ont l'honneur de vous faire part de la perte douloureuse qu'ils viennent d'éprouver en la personne de

Baron d'Avril,
Ministre Plénipotentiaire,
Officier de la Légion d'Honneur,
Commandeur de l'Ordre de St Grégoire le Grand,
Grand'Croix de l'Ordre Royal de la Couronne de Roumanie,
Commandeur de divers Ordres Etrangers, etc., etc.,

leur père, beau-père, grand-père, beau-frère, oncle, grand-oncle, décédé, muni des Sacrements de l'Eglise, au Château de Coppières, le 27 Octobre 1904, à l'âge de 82 ans.

Priez pour Lui!

Paris, 22, Rue de la Trémoïlle

[8] Collection François d'Argent. Paris.

XXXVI

Act atestînd data nașterii lui Constantin Odobescu, fratele scriitorului [9]

Principatele Unite
Nifon, cu mila lui Dumnezeu
Arhiepiscop și Mitropolit al Ungro-Valahiei
Primat al României

Doamna Ecaterina Odobescu prin petiția registrată la nr. 674, cerînd a i să libera un certificat pentru nașterea și botezul fiului d-sale Constandin urmat în anul 1841 iulie, în suburbia Curții Vechi din București, s-a ezaminat condica Actelor civile a bisericii din acea suburbie pe anul una mie opt sute patruzeci și unu și s-a găsit trecut într-însa la nr. 9 precum urmează „iulie cincisprezece născut, august douăzeci și patru botezat Constandin, muma Ecaterina, tatăl Ioan Odobescu, naș Ioan Solomon, obrazul bisericesc duhovnicu Pandele.

Drept aceia s-a dat actul de față cu sigiliu și sub semnătura noastră.

[Locul sigiliului]

p. Prea Sf. Sa păr[intele] metrop[olit]
Calist Stratonichias
Șefu bir[oului] (ss) Indescifrabil

N° 786
1865 martie 16
masa II

XXXVII

Actul de deces al lui Constantin Odobescu, fratele scriitorului [10]

Belu
Orth. Rom.
Constantin
Odobescu
de 59 ani
colonel în retragere
căsătorit
Decorat cu ordinul

Registru Stării Civile pentru morți.

Din anul una mie nouă sute unu, luna mai, ziua zece, ora unsprezece și 1/2 ante meridiane.

Act de moarte a d-lui Constantin Odobescu de cincizeci și nouă ani, colonel în retragere, căsătorit cu d-na Ana născută Florescu; născut în București, fiul

---

[9] Arh. Stat. Buc. *Starea civilă*, București, dosar căsătorii no. 75 pe 1867.

Notă: Constantin, fratele mai mic al lui Alexandru Odobescu s-a căsătorit la 28 octombrie 1867 cu Ana Florescu, în vîrstă de 17 ani, fiica sărdarului Alexandru Florescu și a Elenei Cornescu născută Manu, domiciliată în suburbia Creţulescu, strada Vamei, nr. 1.

Constantin Odobescu, în acel moment locotenent, locuia cu mama sa, Ecaterina Odobescu, în suburbia Creţulescu.

Ana Florescu s-a născut la 10 decembrie 1849 în București, mahalaua Boteanu (Arh. Stat. Buc., *Starea Civilă*, dosar căsătorii nr. 75 pe 1867). Cu prilejul căsătoriei părinții îi constituiau dotă: 5000 galbeni austriaci, două broșe și o pereche de cercei de smaragd cu briliante, evaluați la 16.000 lei, un trusou în valoare de 1000 galbeni. Unchiul său, banul, Constantin Năsturel Herăscu îi sporește zestrea cu 32.000 lei în bonuri rurale, iar Iorgu Manu fratele mamei sale, îi oferă, tot în bonuri rurale, 16.000 lei (Arh. Stat Buc, *Foi dotale* pe 1867, act. nr. 220).

[10] Arh. Stat, Buc., *Registrul de morți*, București, 1901, act. 2651, f. 68.

Steaua României în gradul de oficier.

decedaților general Ion Odobescu și al Catincii născută Caracaș ; decedat la nouă corent, ora patru post meridiane, în casa din strada Romană no. 75 bis, suburbia Precupeții Noi, coloarea Galben. Martori : dl. Ion Odobescu, de ani treizeci și doi, de profesie avocat, str. Romană, no. 75 bis, fiul decedatului și dl. Anton Buicliu, de ani treizeci, de profesie liber, din strada Toamnei, no. 31, cunoscut cu decedatul, cari au subscris împreună cu noi acest act după ce li s-au cetit.

Cazul morții s-a constatat de noi prin doctoru verificator d-nu Demetriade — cancer al besicei — care a și liberat certificatul cu no. 201.

Făcut de noi Dimitrie M. Ionescu consilier al comunei București și oficier de stare civilă.

Martori { I. Odobescu
A. Buicliu

p. Primar, D. M. Ionescu

XXXVIII

Actul de naștere al Elisabetei Odobescu, sora scriitorului[11]

[botezului] [nașterii]

Numărul	13
Anul domnului	1844
Luna	iulie
Zioa	10
Anul domnului	1844
Luna	octombrie
Zioa	5
Parte bărbătească	—
Parte femeiască	—
[Numele] care i s-a dat la botez	Elisaveta
Numele, porecla și meseria părinților pruncului.	Muma : d. Ecaterina Tatăl : d. polcovnic Ioan Odobescu
Numele orașului sau al satului unde s-au născut pruncul.	Mahalaua Curtea Veche
Numele nașului sau al nașii și porecla lor.	D. polcovnicu Ioan Solomon
Iscăliturile	Obrazul bisericesc : Ar. vicar (ss) indescifrabil Naș : Solomon Părinții pruncului : Odobescu D-ei Ecaterina

Elena Piru

[11] Arh. Stat Buc., *Condica de botezați* a bisericii Curtea Veche din București, 1844, f. 39

AL. DIMA: *Conceptul de literatură universală și comparată*, Editura Academiei, București, 1967

Cartea profesorului Al. Dima are darul de a fi una din acele lucrări ce tind spre o formulă de sinteză, îmbinînd cu finețe și judiciozitate studiul teoretic și aplicația practică analitică asupra operei. În domeniul literaturii universale și comparate, nu am fost prea obișnuiți cu asemenea lucrări, majoritatea volumelor apărute pînă acum fiind alcătuite din studii diferite referitoare la cîte o literatură străină sau, în mod mai eclectic, din studii cu o problematică ce privea mai multe literaturi.

Studiul profesorului Dima intră însă în miezul unor probleme din cele mai discutate pe plan mondial, propunîndu-și să elucideze conceptul însuși de literatură universală și comparată, pentru ca odată stabilite datele generale și de importanță majoră, să le poată urmări în specificitatea lor la opere și personalități ilustrative. Atitudinea sa de teoretician al literaturii universale și comparate izvorăște dintr-o necesitate am spune nu numai de ordin metodologic, ci din dorința de a stabili un punct de vedere marxist și, pe această linie, de a valorifica și a încadra literatura română însăși în perspectiva universalității. Cele două caracteristici principale ale cărții sale sînt prin urmare decantarea teoretică a conceptului de universalitate în lumina marxistă și raportarea permanentă la acest concept a sferei naționalului. Este afirmarea poziției și a școlii românești comparatiste, în spiritul studiilor realizate de Tudor Vianu, îmbogățite însă în mod evident printr-o interpretare ideologică foarte net afirmată.

Nu întîmplător două studii se vor referi la *Conceptul de literatură universală* și *Literatura comparată și perspectivele ei*, iar ultimele două, care încheie cartea, la *Social, național și universal în literatura română* și la *Specificul național al literaturii române*. Deosebim un paralelism, o simetrie a intereselor în cercetarea literaturii comparate, ce a determinat incursiunea în cîmp foarte larg din primele două studii, pentru a ajunge la o minuțioasă analiză a interferenței dintre național și universal, stabilind cu precizie ce înseamnă caracter național și cum s-a manifestat acesta în literatura română. Astfel din cartea profesorului Dima se desprinde ca o trăsătură caracteristică a universalității bazarea sa pe particularitatea și actualitatea cîte unei literaturi. Atunci cînd un poet este profund național, cînd reprezintă cu adevărat chintesența aspirațiilor și a spiritului însuși al poporului său, în mod implicit va căpăta o valoare universală. Deși această afirmație nu este nouă, fiind susținută pînă acum de toți marii noștri critici, inclusiv Tudor Vianu și George Călinescu, profesorul Dima are meritul de a o explica teoretic convingător: „Conceptul substanțial al universalității îl constituie, deci, printre altele, și particularitatea unei literaturi, prin care însă nu trebuie să înțelegem numai fenomenele exterioare ca, de pildă, scena geografică, limba sau obiceiurile descrise într-o operă, ci și specificul psihic al unui popor și concepția lui distinctă despre viață" (p.16). Polemizînd subtil cu unele puncte de vedere pretins moderne, care tind să reducă la estetism știința literaturii, Al. Dima insistă în mod special asupra importanței conținutului ideologic ca componentă a valorii unei opere, ce îi va asigura o dată în plus universalitatea. Clari-

ficîndu-se astfel relația de întrepătrundere a naționalului cu universalul, se va putea delimita în ultimele studii care anume este specificul național al literaturii române și felul în care literatura noastră poate ocupa un loc prin reprezentanții ei de frunte în literatura universală. Tot aici era necesar de discutat concepția lui Blaga despre influențele de tip catalitic sau nivelator, pe care acesta le văzuse ca venind din partea culturii germane asupra literaturii române. Prof. Dima atrage totodată atenția că de-a lungul istoriei literaturii române s-a luptat nu împotriva unei influențe catalizatoare din partea atît a literaturii franceze și germane, cît și a celei ruse, ci împotriva unei influențe de tip nivelator ce putea afecta originalitatea însăși a literaturii noastre.

Observația că literatura universală are un caracter istoric, că studierea raporturilor dintre literaturi se face atît pe plan istoric, cît și sistematic, prilejuiește autorului o dispută cu școlile pozitiviste sau estetizante: „îi revine comparatismului marxist sarcina de a normaliza lucrurile, restabilind cumpăna și acordînd importanța ce i se cuvine fiecărui sector în parte, îmbinînd metoda istorică cu cea sistematică" (p. 33).

Pentru cercetătorul de tip marxist, cum este profesorul Al. Dima, problema realismului este un factor esențial al discuției despre literatura universală, întrucît acesta reprezintă o permanență a istoriei literare și nu un simplu opozant la „antirealism" și nici unica metodă posibilă. Analizarea nuanțată a noțiunii de realism îl duce la concluzia că în orice manifestare artistică există cel puțin un element realist, chiar în cadrul celor mai fantastice și romantice viziuni. Predilecția de a descoperi și de a sublinia elementele realiste caracterizează, după studiul de natură teoretică, analizele referitoare la unele personalități de vază, critici și scriitori din literatura universală. Atît Goethe, cît și Gogol în special, Walt Whitman sau Thomas Mann, ca și epopeea lui Ghilgameș sînt văzute sub semnul unui evident realism de esență, ce le conferă o valoare obiectivă națională și prin care se aspiră la universal. Interesant e tocmai faptul că autorul nu merge spre opere de un recunoscut caracter realist, ci analizînd o epopee cu colorit de basm, cum e aceea a lui Ghilgameș, nuvelele și în general lucrările lui Gogol, cu aparență de fantastic, ca și proza lui Thomas Mann, cu tendințele sale estetizante și de prețiozitate a stilului, el descoperă o ancorare în real, prin care acestea capătă o valabilitate de natură universală.

Gînditori de formație critică, atît Diderot cît și Mehring îl atrag pe profesorul Dima pentru capacitatea lor plurivalentă, pentru formația realistă a esteticii lor. Admirația pentru realismul gîndirii critice se îmbină cu cea pentru raționalitate și claritate. E o anume afinitate a formației autorului însuși cu cea a criticului marxist Mehring, care a lucrat „cu un spirit istoric plin de nuanțe" (pl. 109).

Studiile comparatiste referitoare la literatura română aduc în discuție probleme inedite, a căror abordare ne dezvăluie talentul, eleganța și erudiția care însoțesc prezentarea celor mai neașteptate aspecte ale literaturii. Astfel ne apar atît modul în care se elucidează existența unor motive hegeliene în scrisul eminescian, cît și detectarea unor legături de ordin spiritual ce se pot descifra între Maiorescu și Goethe. Profesorul Dima pune problemele cu toată prudența posibilă și discută pe baza unor documente și date precise, analizînd cu pricepere interpretativă atît gîndirea filozofică a lui Hegel cît și textele eminesciene.

Comparația între jurnalul lui Maiorescu și cel al lui Goethe tinde să pătrundă, dincolo de notația strictă, către detectarea unor atitudini similare ale spiritului, surprinzînd astfel un paralelism din cel mai interesant la nivel filozofic.

Stilul studiilor profesorului Dima captivează prin echilibrul gîndirii, prin raționalismul și claritatea ideilor, lucruri pe care el însuși le admira la Mehring. E evident că precizia ideologiei marxiste îi conferă această limpezime și logică a expresiei, dar nu putem face abstracție și de o anumită tendință poetică a sa. Pe nesimțite stilul său se înaripează și devine colorat cu discreție, în special atunci cînd se referă la opere sau autori pe care în mod evident îi alege ca preferați. Astfel se va întîmpla analizînd epopeea lui Ghilgameș, vorbind despre Goethe

și Maiorescu etc. Se remarcă cu ușurință erudiția autorului, care știe însă să nu fie ostentativă. Cultura sa vastă, cunoașterea limbilor romanice nu îi dau o direcție anumită în studii, deoarece prof. Dima se mișcă cu tot atîta dezinvoltură în domeniul germanic, putînd fi socotit un specialist dacă ținem seama de numărul mare al scriitorilor germani tratați (Goethe, Mehring, Thomas Mann).

Apărută într-un moment de însemnată dezvoltare a studiilor de literatură universală și comparată pe plan mondial, cartea profesorului Dima e importantă pentru situarea sa pe pozițiile marxiste, pentru sinteza organică ce se desprinde din analiza teoretică și care implică un punct de vedere constructiv și echilibrat. Este un răspuns binevenit al școlii comparatiste române la problemele actuale, o contribuție din cadrul literaturii române la elucidarea unor aspecte teoretice și aplicative ale literaturii universale și comparate.

Michaela Șchiopu

LITERATURA PAȘOPTISTĂ ÎN LUMINA ISTORIOGRAFIEI LITERARE DE PESTE HOTARE

E. Pálffy (Ungaria) despre V. Alecsandri; G. Bogaci și I. Grecul (U.R.S.S.) despre Alecu Donici

Aniversarea împlinirii a 120 de ani de la revoluția din 1848 corespunde aproximativ cu un eveniment istorico-literar de importanță secundară, firește, dar care merită să nu fie dat uitării: apariția primelor materiale informative serioase, elaborate de *străini*, asupra literaturii românești moderne, mai exact asupra începuturilor ei din faza de afirmare tumultuoasă, deși încă dibuitoare, de după mișcarea revoluționară condusă de Tudor Vladimirescu și tratatul de la Adrianopole. Într-adevăr, în 1844, un anonim publica în revista rusească „Severnaia Pcela" [1] un articol relativ bine informat despre situația literaturii din Țara Românească. În același an, I. A. Vaillant, într-o prețioasă monografie, însuflețită de cele mai calde sentimente față de poporul ce-l primise cu brațele deschise în mijlocul său [2], cuprindea în raza cercetării și Moldova și Transilvania, oferind un tablou de ansamblu, just în liniile lui fundamentale, chiar dacă incomplet, asupra tradițiilor literare și valorile scrisului contemporan [3].

De la aceste dări de seamă, cărora le vor urma îndată altele și altele, pînă la tezele unor universitari străini consacrate lui Eminescu (Alain Guillermou, Rosetta del Conte) sau recentele *sinteze de istoria literaturii române* ale unor Gino Lupi, Pálffy Endre, H. Steinberg, s-a parcurs un drum imens. Acest itinerar, sinuos uneori, dar semnificativ totdeauna (și atunci cînd sîntem de acord cu opiniile exprimate despre noi și atunci cînd le contestăm), ar merita cîndva să fie înregistrat minuțios, prin investigații răbdătoare în biliotecile noastre și mai ales în cele străine, spre a ne face o idee obiectivă despre răsfrîngerea literaturii naționale în mentalitatea celorlalte culturi.

Pînă la înfăptuirea acestui gînd cutezător, care — sîntem siguri — va veni în curînd pe ordinea de zi a cercetării, avem datoria de a nu trata cu indiferență nici unul dintre articolele

---

[1] „Severnaia Pcela", nr. 253, 254, 256 din 1844. Articolul a fost reprodus în „Das Ausland" (ed. Cotta, Stuttgart und Tübingen), nr. 344—34 din 1844. Conf. V. Bologa, *Un rus despre literatura română în anul 1844*, „Dacoromania", V, 1927—1928.

[2] Paul Cornea, *Vaillant, Bălcescu și un articol anonim din „Propășirea"*, „Revista de istorie și teorie literară", XI, 1966, nr. 1.

[3] Cartea lui Vaillant se numea: *La Romanie ou histoire, langue, littérature, orographie, statistique des peuples de la langue d-or, Ardialiens, Vallaques et Moldoves, résumés sous le nom des romans*, I—III, Paris, 1844.

sau studiile apărute peste hotare, dedicate unor momente sau personalități literare românești Azi, cînd, mai mult decît altădată, cultura românească are șansa și mijloacele de a-și spori audiența internațională, ar însemna să nu ne cunoaștem interesul dacă n-am lua poziție față de ceea ce se scrie despre noi, răspunzînd cu gratitudine celor care ne arată simpatie și rectificînd, fără procese de intenție, erorile eventuale de informație sau interpretare. Căci pentru a fi prezenți în lume, așa cum o dorim, trebuie să luptăm într-o competiție aprigă și nu să așteptăm ucazurile unei jurisdicții providențiale, în temeiul convingerii că valorile autentice se vor impune oricum. Lăsînd de o parte controversa posibilă — prea filozofică însă în contextul unor considerații prozaice ca cele de față — dacă merită sau nu să acordăm credit ideii de imanență a binelui, rămîne indiscutabil că orice valoare națională, pentru a răzbi, trebuie în primul rînd să fie cunoscută, adică intermediată, prin traducere sau comentariu, în alte limbi. Tocmai de aceea orice efort întreprins în aceste direcții trebuie relevat și supus discuției, răsplătit cu atenția noastră binevoitoare și cu măsura reciprocității, atunci cînd este cazul. Nu e vorba de a confunda știința propriu-zisă cu trăncăneala amabilă, ci de a ajuta la promovarea unei cunoașteri corecte a realităților noastre spirituale, de a contribui la valorificarea maximală a aportului românesc în cadrul universal.

Momentul festiv al aniversării revoluției de la 1848 ne oferă ocazia de a vorbi de două lucrări : un interesant articol al lui Endre Pálffy (Ungaria) despre similitudinile dintre V. Alecsandri și Károly Kisfaludy și o prețioasă monografie despre Alecu Donici, datorată lui G. Bogaci și I. Grecul din Republica Moldovenească (U.R.S.S.).

Endre Pálffy, *Les comédies de Vasile Alecsandri et de Károly Kisfaludy*[1]

Endre Pálffy, titularul catedrei de Literatură română de la Universitatea din Budapesta, specialist cunoscut și prețuit în țara noastră, întreprinde în studiul de față o sugestivă comparație a operelor lui Alecsandri și Kisfaludy (1788—1830), scriitori decalați cu o generație ca vîrstă istorică, dar contemporani ca vîrstă literară, ambii contînd drept întemeietori ai dramaturgiei naționale în țările respective. Aflăm că existența unor afinități între cei doi autori frapase deja pe cîțiva cercetători maghiari, ca de pildă pe Endre Kakassy și pe Sziklay L. Articolul celui din urmă, intitulat *A Kelete-európai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi kérdéséről* (Cîteva chestiuni de principiu ale istoriei literare comparate a Europei orientale), apărut în „Világirodalmi Figyelő", VIII, 1962, cuprindea în acest sens o serie de indicații utile, menținîndu-se însă într-o sferă de prea mare generalitate. Studiul lui Endre Pálffy intră, dimpotrivă, în analiza de detaliu a creației teatrale a celor doi scriitori, punînd în lumină, printr-o comparație metodică, similitudinile existente și limitele lor.

Pe baza unui material ilustrativ bogat, Endre Pálffy demonstrează că Alecsandri și Kisfaludy au aceeași concepție despre însemnătatea pedagogică a teatrului și aceeași predilecție pentru comedie, că adaptează la fel izvoarele străine și critică în mod identic cele două racile ale societății contemporane lor, în plin proces de modernizare : ostilitatea provincială față de nou și imitația mecanică a Apusului. Alte asemănări ar consta în modalitatea exploatării comicului de situație, de caractere și de limbaj, a utilizării procedeelor compoziționale (concentrarea acțiunii, gruparea episoadelor în scopul reliefării figurii personajului principal etc.), în denumirea eroilor pornind de la trăsăturile lor negative de caracter etc. Există și apropieri izbitoare de ordinul intrigii și al desfășurării scenice, ca de pildă între piesa lui Alecsandri *Iașii în carnaval* și comedia *Rebelii* (1819) de Kisfaludy. De obicei însă prevalează o similitudine de principiu artistic, nu una materială, convertibilă în secvențe identice. E vorba de o omologie funcțională, de o atitudine spirituală înrudită, de un rol similar jucat de cei doi autori în contextul mișcării dramatice autohtone. Faptul indică,

[1] *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, tomus 8 (1—2), 1966, p. 169—194.

din capul locului, că e improbabilă existența vreunei influențe exercitate de scriitorul maghiar asupra celui român. Pe baza cercetării întreprinse, Endre Pálffy exclude cu totul această ipoteză, lipsită în adevăr de orice temei (Avem toate motivele să credem că Alecsandri nici n-a auzit de existența lui Kisfaludy, necum să-i cunoască opera!).

Explicația trăsăturilor comune observate la cei doi scriitori rezidă — după Pálffy — în analogia de condiții sociale și ambianță culturală în care și-au desfășurat activitatea. „Il semble certain — arată cercetătorul maghiar — que dans les circonstances données des littératures hongroise et roumaine, à la base des facteurs sociaux et politiques analogues, des modèles offerts par la littérature mondiale, sont nées, dans le sol des « causae efficientes », les œuvres des deux écrivains, indépendamment l'une de l'autre, avec un décalage de temps peu considérable" (p. 170).

Noi convenim pe deplin cu acest punct de vedere și salutăm îndepărtarea de la pozițiile rigide ale comparatismului ortodox, de școală franceză, care reducea totul la „influențe". Merită de altfel să semnalăm că în direcția extinderii cercetărilor comparatiste și asupra domeniului „paralelismelor" — așa cum a preconizat la noi Tudor Vianu și, acum în urmă, Al. Dima[5] — oamenii de știință maghiari au adus o contribuție apreciabilă. Ne referim, în primul rînd, la studiile lui István Söter, care s-a ocupat de afinitățile dintre romantismul maghiar, polonez și rusesc, încercînd și o schiță a factorilor comuni în dezvoltarea poeziei și muzicii populare din Europa răsăriteană. „Presque toutes les littératures de l'Europe de l'Est — afirma Söter — se trouvent au début du XIX-e siècle devant le même problème : elles veulent adapter les résultats des littératures occidentales, tout en sauvegardant leur caractère national"[6]. Aceeași orientare e amplu argumentată în mai multe materiale cuprinse în *Actele Conferinței de literatură comparată de la Budapesta* (26—29 octombrie 1962), ca de pildă : J. Dolansky, *Das vergleichend-historische Studium der Literaturen Osteuropas*, și T. Klaniczay, *Les possibilités d'une littérature comparée de l'Europe orientale*[7].

Studierea „paralelismelor" e fructuoasă și poate îmbogăți perspectiva cercetărilor comparatiste, însă cu condiția de a lua toate precauțiile metodologice necesare (deci eliminînd posibilitatea directă sau mediată a influențelor) și operînd foarte concret (deci fără a recurge la caracterizări generale și a ne rezuma la echivalențe simbolice). Să recunoaștem că Endre Pálffy abordează subiectul în mod competent, ținînd seama de necesitatea unei stricte analize la obiect, care să se instaleze în concretul lucrurilor și nu să diserteze asupra semnificației lor. Dacă i se poate reproșa ceva, sub raportul metodei, e poate tocmai excesul de zel, tendința de a diseca operele, divizîndu-le în elemente componente, ceea ce face uneori ca „paralelismele" relevate să nu fie deplin concludente.

În ce privește latura pur informativă, sînt de îndreptat cîteva mici erori. Astfel, e inexact că primele piese de teatru ale lui Alecsandri ar fi apărut în periodicele „Dacia literară", „Bucovina", „Zimbrul" (p. 174). Pastorala lui Asachi, *Mirtil și Hloe*, nu a fost imitată după Gessner, ci — așa cum a arătat Georgeta Antonescu[8] — după Florian, care la rîndu-i se inspirase din Gessner (p. 171). Curioasă ni s-a părut aserțiunea că izvoarele românești tac în privința modelelor străine ale teatrului lui Alecsandri (p. 176). După cum se știe, lucrurile stau tocmai dimpotrivă : problema aceasta a fost abordată la noi cu o adevărată pasiune ; ca toate anchetele „izvoriste", ea a suscitat o mobilizare exagerată a atenției istoricilor literari. Este adevărat că în cazul de față, cel puțin, cercetările nu au dibuit printre sugestii incontrolabile, ci s-au soldat cu rezultate din cele mai instructive. Ne referim în primul rînd la teza celebră a lui Charles Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi* (Bucu-

[5] Al. Dima, *Conceptul de literatură universală și comparată*, Edit. Acad., Buc. 1967.
[6] Istvan Söter, *Aspects et parallélismes de la littérature kongroise*, Budapest, 1966, p.259.
[7] *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, tomus V, 1962.
[8] Georgeta Antonescu, *Adevăratul autor al piesei Mirtil și Hloe*, „Tribuna", 19 ianuarie 1961.

rești, 1924), tipică pentru comparatismul neopozitivist, de școală franceză, dintre cele două războaie, dar care a rămas pînă azi, prin precizia faptelor și rigoarea metodei, în ciuda unor inadvertențe locale și a unor aprecieri discutabile, o operă clasică a istoriografiei literare românești.

Dincolo de aceste mărunte rectificări și de acel exces analitic de care am amintit înainte, ne place să încheiem relevînd dubla semnificație a lucrării lui Endre Pálffy. În primul rînd ea propagă interesul pentru literatura română clasică în rîndurile oamenilor de știință maghiari, lucru la care sîntem în mod deosebit sensibili și pentru care colegul nostru de la Budapesta merită toată gratitudinea. În al doilea rînd, situîndu-se în perspectiva înțelegerii mai largi a comparatismului, nu numai ca știință a relațiilor de fapt, a exercitării și receptării de influențe, dar și a paralelismelor, născute în urma unei evoluții istorice comune, ea se aplică asupra unui cîmp de activitate deosebit de fructuos, deși încă puțin explorat astăzi. Și totuși, pentru a construi acea istorie a literaturii europene, de care s-a vorbit recent, la Congresul de literatură comparată de la Belgrad (august 1967), e clar că studiul „influențelor" va trebui înglobat în cadrul mai larg al concordanțelor și tipologiilor de structură socială și intelectuală. De unde, bineînțeles, valoarea pozitivă și actuală a eforturilor întreprinse în această direcție.

G. Bogaci, I. Grecul, *Alexandru Donici*[9]

Monografia despre A. Donici, publicată de G. Bogaci și I. Grecul în 1966, a fost prilejuită — după cum ne-o mărturisesc autorii înșiși — de împlinirea unui secol de la moartea scriitorului. Deși data aleasă pentru comemorare nu corespunde adevărului — stingerea din viață a lui Donici petrecîndu-se, după cum vom arăta, în 1865 —, cartea celor doi istorici literari din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească nu-și pierde nici actualitatea, nici interesul. Prin volumul informației aduse, mai ales din surse rusești, și prin efortul de a cuprinde în raza cercetării totalitatea operei fabulistului, ea depășește în mod cert ocazia care a generat-o.

Era de mult necesar și e cum nu se poate mai bine venit un studiu monografic dedicat lui Donici, fabulist vestit — un fel de *pendant* moldovean al lui Gr. Alecsandrescu, așezat de contemporani printre cei mai de seamă literați ai vremii. Cum e și de așteptat, G. Bogaci și I. Grecul reușesc să aducă utile completări mai cu seamă cu privire la tinerețea scriitorului, desfășurată în Rusia. Reținem, astfel, rîndurile următoare despre elevul Donici, datorate unui contemporan al său, G. Gore: „În clasele în care se preda logica, retorica și artele frumoase, el ocupa totdeauna locul întîi. Aceasta îi procura adesea neplăcere, întrucît, după un obicei al vremii, dacă vreunul din școlari nu știa să răspundă la întrebările învățătorului, trebuia să răspundă tînărul Donici. Un fapt interesant, care arată că talentul firesc își găsește oricînd prilejul de a se manifesta și că de multe ori îi vine într-ajutor și neprevăzutul, este și întîmplarea următoare. Cea dintîi temă din poetică, care i-a nimerit lui Donici la compunere era o fabulă. Pe marginea ei învățătorul de literatură a notat: « Nu e numai rezultatul unei munci serioase, dar și al unui vădit talent». Această apreciere a unui profesor înțelegător i-a servit tînărului drept îndemn și încurajare"[10] (p. 16—17).

Referindu-se la cercetările lui Victor Cocetkov (*Materiale noi despre Alexandru Donici*, „Cultura Moldovei", 28 iunie 1958), cei doi autori ai monografiei emit o ipoteză îndrăzneață,

[9] Edit. „Cartea moldovenească", Chișinău, 1966.

[10] Articolul lui G. Gore ar fi apărut în „Bassarabskie oblastnîie vedomosti", nr. 11, 13, 14 din 1867. Remarc că Dvoicenco-Markova citează în cartea ei *Russko-rumânskie literaturnîie sviazi v pervoi polovine XIX veka*, Moskva, 1966, pe care am recenzat-o noi, pe larg, în „Viața românească" nr. 12, 1966, același articol, trimițînd însă la alte numere ale periodicului basarabean, și anume: 16, 18, 24, 27, 30. Care-i adevărul?

anume că Donici ar fi fost influențat de mișcarea decembristă, deoarece el a servit ca ofițer în regimentul în care milita așa-numita „Societate sudică", nucleul cel mai revoluționar al decembriștilor, în frunte cu colonelul Pestel. Din păcate, lipsește însă orice acoperire a faptelor, argumentația reducîndu-se la conjecturi labile. „Chiar admițînd că Donici nu cunoștea personal pe nimeni din activiștii mișcării decembriste — ne spun autorii monografiei —, nu se poate ca el să nu fi fost înrîurit de acel suflu de liberă cugetare prin care se caracteriza pe-atunci ofițerimea armatei de sud" (p. 20). Nu se poate?! Dar, pe de o parte, Donici a fost ofițer doar cîteva luni, între mai 1825 și ianuarie 1826. Pe de altă parte, e simplist a crede că un contact fugitiv (și nici acesta demonstrat) cu niște revoluționari trebuie să conducă neapărat la radicalizare politică; într-un asemenea caz am fi obligați să admitem că *vecinii de apartament ai lui Karl Marx au trebuit să devină cu toții comuniști*... Mai mult decît atît: s-ar putea pretinde cu o mai mică probabilitate de eroare că stagiul petrecut de Donici printre militarii regimentului Ecaterinburg, cu garnizoana la Tiraspol, departe de a-i intensifica simțămintele progresiste, l-a împins, din contră, să adopte o atitudine de circumspecție și conformism. Trădează oare opera sa vreo idee de proveniență decembristă? Pasivitatea dovedită la 1848 nu indică mai degrabă o linie de conduită moderată? De fapt, vorbind serios, nu putem trage nici o concluzie din episodul trecerii lui Donici prin armata Sudului. Motivul e simplu: nu dispunem de *fapte* și, cîtă vreme faptele lipsesc, regula de aur a istoriei literare (și nu numai a ei!) ne impune abținerea de la orice construcție speculativă, întrucît aceasta substituie realității dorințele noastre.

Obiectăm la fel și în privința concluziilor excesive scoase din participarea lui C. Negruzzi la așa-zisul complot al comisului Leonte Radu (1839). După cum reiese din materialele anchetei (*Hurm.*, S. I, 6) acest complot s-a redus la întocmirea de către boierii de treapta doua și a treia a unui proiect de reforme, pe care un istoric serios, ca I. C. Filitti, îl taxează drept „aristocratic". Trecînd peste aceste erori, produsul probabil al excesului de zel, deci al unei admirații aproape idolatre față de scriitorul studiat, recunoaștem cu plăcere aportul celor doi autori în direcția prelucrării principalelor izvoare biografice și a întregirii portretului lui Donici.

Cîteva completări sînt totuși necesare. Astfel, după 1848, Donici a deținut funcția de președinte al Divanului întăriturilor și pe aceea de membru al Divanului obștesc[11]. Alături de C. Negruzzi, I, Fătu, A. Fotino și T. Codrescu, îl găsim iscălind un interesant proiect de organizare a vieții teatrale, din 1860[12]. A făcut parte, împreună cu Gh. Asachi și C. Negruzzi, din comisia de cercetare a repertoriului dramatic (1855—1856), comisie însărcinată la un moment dat să preia cenzura „Stelei Dunării", ceea ce a determinat protestul energic al lui M. Kogălniceanu[13].

Trebuie făcută și o rectificare importantă: data morții. G. Bogaci și I. Grecul susțin anul 1866, atestat pînă nu de mult de majoritatea istoricilor literari. Ultimele publicații, pe care, din păcate, cei doi autori din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească nu par a le cunoaște, răstoarnă însă această versiune. Citînd o mărturie din anul 1884, G. Bezviconi arăta în 1962 că decesul scriitorului ar fi survenit la 20 octombrie 1865[14]. Dar înainte de Bezviconi, în 1959, G. Călinescu precizase într-o notiță din „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" că fabulistul s-a stins din viață în aprilie 1865[15]. În adevăr, la 25 aprilie/7

[11] Apud „Gazeta de Moldavia", 16 august 1851 și 24 ianuarie 1852.

[12] Paul Cornea, Elena Piru, *Documente și manuscrise literare*, vol. I, București, 1967, p. 262—268.

[13] Paul Cornea, *Un capitol din existența zbuciumată a unei publicații unioniste*: „*Steaua Dunării*" (lucrare în ms.).

[14] G. Bezviconi, *Contribuții la istoria relațiilor româno-ruse*, București, 1962, p. 282. Autorul se referă la un act din Arh. st. Iași, dosar 6392/1884.

[15] G. Călinescu, *Material documentar. A. Donici*, „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", nr. 3—4, 1959.

mai 1865 îi găsim necrologul în „Trompeta Carpaților, cu binecunoscutele cuvinte ale lui C. Negruzzi: „Plîngeți dobitoacelor! voi, cărora el știa a vă da atîta spirit! Istoricul vostru a murit! Fabulistul României zace în pămînt!". Ziarul, probabil prin condeiul lui Cezar Bolliac, cere cu stăruință domnitorului și ministrului instrucțiunii să tipărească opera risipită a defunctului, în beneficiul văduvei și orfanilor lui [16]. Societatea românească — scria Bolliac — este datoare la aceasta „pentru onoarea națională, pentru numele aceluia care a dat, prin inima, talentul și ostenelele sale, temeiuri a se susține această onoare națională" [17].

Venind acum la acea parte a monografiei consacrată analizei operei, remarcăm planul sistematic urmat de cei doi autori. Ei studiază pe rînd fabulele, poeziile și traducerile, primul capitol fiind și cel mai amplu. Chestiunea de bază atinsă aici e a originalității fabulistului, chestiune delicată, care a făcut să curgă multă cerneală și a născut o controversă aprig disputată. G. Bogaci și I. Grecul se raliază acelora care, începînd cu marele Nicolae Iorga și terminînd cu colegul nostru Emil Boldan au susținut cu insistență originalitatea lui Donici, în pofida contestărilor venite din partea unor I. Nădejde, O. Densusianu, Petre V. Haneș, Al. Piru precum și a lui Al. Epure și I. Negrescu, istorici literari obscuri, dar specialiști, amîndoi, ai relațiilor ruso-române.

Bogaci și Grecul își pledează punctul de vedere urmărind pe text ce devin fabulele lui Krîlov în interpretarea lui Donici. Dar în cazul *Țăranii și rîul* — Krîlov, *Petrenii și Bistrița* — Donici, punerea pe două coloane nu e concludentă. Reiese limpede că scriitorul moldovean preia subiectul, personajele și semnificația, mărginindu-se să localizeze acțiunea și să prelucreze liber dialogul. E aceasta imitație sau e operă originală? Depinde de înțelesul pe care-l atribuim cuvintelor: socotim că originalitatea rezidă în invenție sau rezidă în culoarea locală, în născocirea sistemului operei sau în carnația ei? Desigur, în fabulă, mai mult decît în alte specii literare, motivele circulă de la autor la autor, accentul căzînd totdeauna pe adaptarea la specificul național, pe integrarea în universul concret al limbajului. În alți termeni, noțiunea de „originalitate", pe lîngă sensul echivoc, e și superfluă pe teren fabulistic. Evident, Donici n-a lucrat în mod independent, și s-a adăpostit mereu la umbra lui Krîlov. Dar lucrul acesta nu are mare importanță, căci numai prejudecata ne-ar putea face să așezăm o creație mediocră mai presus de o traducere reușită. Pe de altă parte, în faza incipientă de cultură dintre 1830 și 1840 toată lumea recurge la izvoare străine, fără să-și facă scrupule, dreptul de proprietate literară nefiind codificat. Ceea ce interesează e deci talentul: nu de unde și-a luat scriitorul subiectele, ci doar ce a făcut din ele. Din unghiul estetic — singurul care justifică discuția — Donici ne apare uneori ca un adaptator inspirat, capabil de savoarea expresiei, de naturalețe și simț popular, dar alteori ca un poet plat, fără imaginație și suflu.

În genere, prelucrînd sursele străine, el se află mai prejos decît Alecsandri, atît în privința ingeniozității soluțiilor găsite, cît și în direcția producerii de „viață" autentică. Totuși, situat în contextul epocii, rolul său rămîne eminent.

Regretăm că G. Bogaci și I. Grecul nu menționează în problema originalității lui Donici contribuțiile recente ale lui Emil Bogdan [18], Petre V. Haneș [19] și Valeriu Ciobanu [20], care aduc argumente atît „pro", cît și „contra", însă pe baza unui bogat material documen-

---

[16] Din prima căsătorie, cu Maria Rosetti-Bălănescu, Donici a avut o fiică, iar din a doua căsătorie, cu Profira Krupenski, a avut nu mai puțin de opt copii.

[17] „Trompeta Carpaților", nr. 15, 25 apr. /7 mai 1865.

[18] Al. Donici, *Fabule*, ed. îngrijită de Emil Boldan, București, 1952. Altă ediție în 1959.

[19] Petre V. Haneș, *Legături literare româno-ruse: Krîlov — Donici, Limbă și literatură*, vol. II, 1956.

[20] Valeriu Ciobanu, *Din relațiile literare româno-ruse*, „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", X, 1961, nr. 1.

tar, situînd întreaga dezbatere la un nivel superior. Reţinem, înainte de a trece mai departe, şi în folosul acelora care ar fi încă tentaţi să se aplece asupra chestiunii (deşi ea ni se pare perfect elucidată), cîteva rînduri scrise în 1835 de Alexandru Haşdeu, probabil în baza unei informaţii comunicate direct de scriitor. „Pregăteşte pentru tipar — glăsuieşte textul lui Al. Haşdeu din „Telescop" citat de G. Bogaci şi I. Grecul — traducerea... fabulelor lui Krîlov, o traducere care păstrează toate frumuseţile originalului fiindcă autorul a ştiut să prindă bine ideile fabulistului rus şi fiecare fabulă a împodobit-o cu pitorescul natural al firii modoveanului" (p. 22). Haşdeu vorbeşte, aşadar, de o „traducere", însă „împodobită cu pitorescul... firii moldoveanului". Nu se cuvine oare, în concluzie, să deplîngem că preopinenţii controversei pe tema originalităţii lui Donici dau dovadă de prea multă gravitate? Că ei discută în termeni absolutizaţi şi în dileme ireductibile, fără acel simţ al umorului şi al relativului pe care Anatole France îl socotea încununarea şi blazonul adevăratei erudiţii?

Capitolul despre traducerile propriu-zise ni se pare unul din cele mai bune. Autorii explică fundamentat meritele versiunii româneşti a lui Antioh Cantemir, dată în 1844, în colaborare, de C. Negruzzii şi Al. Donici. Ei remarcă excepţionala fidelitate a tălmăcirii, vizibilă şi în aceea că numărul de versuri depăşeşte în mod neînsemnat originalul (satira II are în *româneşte* 5 *versuri mai mult decît în rusește*, iar satira IV are 9 versuri în plus etc.). Traducătorii uzează de aceeaşi măsură (13—14 silabe), înlocuind însă rima masculină şi accentul versului silabic rus prin vers alb şi iambi regulaţi. În felul acesta, ei îşi cîştigă libertatea de mişcare, scăpînd de constrîngerea rimei şi adoptînd o formă plină de naturaleţe, care derivă din firea limbii române. Justă e şi observarea că textul lui Negruzzi şi Donici evită arhaizarea forţată, păstrînd însă cu grijă pînă şi „idiomele originalului".

Interesante sînt consideraţiile asupra traducerii poemului *Ţiganii* de Puşkin, unde se încearcă o *lecţiune autentică* a textului lui Donici prin înlăturarea scoriilor introduse de tipograf. Astfel, în pasajul următor:

„Că uite-te-n albastrul cer
Prin nour luna cum pluteşte
Ea tuturor împărtăşeşte
A sa lumină mînglioasă
Din oraş intră în alt,
Şi din acela vrea să iasă
Lăsîndu-l iar întunecat",

versul al cincilea ar trebui de fapt să sune — conform originalului rusesc şi necesităţii metrice — „Din nouraş intră în alt". Confuzia s-ar datora omonimiei, iar faptul l-ar fi relevat pentru întîia dată V. K. Pamfil într-un articol publicat în culegerea *Puşkin na iuge* (Chişinău, 1958).

O corectură impune afirmaţia că Donici ar fi tradus din franţuzeşte un fragment din „memoarul" brigadierului Moreau de Brasey despre bătălia de la Stănileşti (p. 138). E mai probabil că această traducere s-a făcut din rusește, deoarece „memoarul" brigadierului, apărut la Amsterdam în 1716, exista în limba rusă şi era comentat de Puşkin în 1835 [21].

Asupra ultimului capitol al monografiei, care discută soarta lui Donici în posteritate, nu ne vom întinde. Aici autorii se războiesc cu detractorii *fabulistului*; uneori, tîrîţi de o pasiune romantică pentru subiect, ei implică pe lîngă duşmanii veritabili şi morile de vînt. În orice caz, un polemism violent se substituie tonului calm şi obiectiv pe care-l reclamă examenul critic. S-ar părea că pînă în 1936, cu rare excepţii, atît editorii, cît şi istoricii literari s-ar fi înverşunat să-l deprecieze pe Donici (ca şi cum el ar fi fost cel puţin un stegar al *comunismului*!): „Donici era desconsiderat, discreditat de către critica oficială, apreciat

[21] G. Bezviconi, *op. cit.*, p. 285.

ca un versificator slab, ca un plagiator, şi în sfîrşit, ca un poet străin sufletului moldovenesc" (p. 171). Ce s-a întîmplat în 1936? A apărut o ediţie scoasă de un anume Boga, „neizbutită ca textologie şi, mai mult chiar, dăunătoare renumelui lui Donici", dar prefaţată în spiritul gratitudinii pentru fabulist. Ultimul cercetător denunţat e Petre V. Haneş, care „a dat pe faţă stăruinţa criticilor literari de a-l discredita pe Donici" (p. 171). Petre V. Haneş — protagonist al unei campanii de defăimare? Pare o glumă. În orice caz, faptul că harnicul cercetător, care a servit istoriografia literară românească de-a lungul a şase decenii, cu o exemplară omenie şi un rar devotament, a susţinut că Donici e un simplu traducător al lui Krîlov nu îndreptăţeşte nici un proces de intenţie.

La capătul acestor consideraţii, pe care am căutat să le scoatem din cadrul formulărilor protocolare, socotind că cei doi autori ai monografiei despre Donici merită din plin omagiul discutării critice a contribuţiei lor, am vrea să consemnăm încă o dată aprecierea noastră pentru eforturile depuse şi gîndul bun care le-a călăuzit. Am arătat că rezultatele obţinute pot fi întregite şi că, în cîteva puncte, au nevoie de rectificări. Dar ceea ce importă în ştiinţa literară, unde nimic nu-i definitiv şi totul e perfectibil, este impulsul pozitiv şi orientarea justă de ansamblu. Or, ambele caracterizează, incontestabil, lucrarea analizată.

Paul Cornea

ŞERBAN CIOCULESCU: *I. L. Caragiale*, Editura tineretului, 1967

Ceea ce constituie farmecul scrierilor dintotdeauna ale profesorului Şerban Cioculescu este, poate, reflectarea unei triple dotări a personalităţii sale: spirit critic, pătrundere analitică şi gust filologic; de aci acea permanentă maliţie metodică aplicată demonstrărilor critice anterioare, acea subtilă şi personală disociere a obiectului, în sfîrşit, acele surprinzătoare formulări memorabile, sublimări estetice în stare, ele singure, să refacă, mai tîrziu, în mintea lectorului întreaga analiză. Aceste calităţi sînt potenţate la maximum atunci cînd studiul este dedicat lui Caragiale, autor pentru care criticul pare să aibă mai mult decît un interes de specialist care editează o operă, reface o biografie, întreprinde exegeze. Şi dovada cea mai bună o constituie chiar acest opuscul despre care referim aici, care atestă continuitatea mereu ascendentă a unui drum început înainte de 1938, cînd apare vol. IV al *Operelor* maestrului (împlinind o lucrare de valoare naţională, începută în 1930 de Paul Zarifopol), punctat ca o piatră de hotar în 1940 prin *Viaţa lui I. L. Caragiale*, reluat deseori prin substanţiale precizări în articole de presă (v. şi vol. *Varietăţi critice*, E. L., 1966), ajuns astăzi, în această „micromonografie", la o remarcabilă sinteză de popularizare superioară.

Nefiind structurat formal, volumul întreţine tot timpul, prin desfăşurarea sa cronologică, impresia aproape de roman al vieţii unui autor de geniu, interesul lectorului fiind orientat aparent spre vicisitudinile unui destin. La aceasta concură şi metoda — temerară cînd e aplicată lui Caragiale — de a reface drumul vieţii scriitorului prin chiar datele autobiografice oferite de opera sa, „puţine" (p. 5) şi totdeauna dificile pentru sesizarea *realităţii*, dincolo de disimularea „antisentimentală" (p. 7) a marelui dramaturg. Pericolul evident al metodei este însă reţinut în filtrul critic care pune mereu întrebarea „dacă nu fabulează" (p. 6), iar datele, odată obţinute, sînt autentificate, cînd e cazul, de repetarea lor de către marele parcimonios în confesiuni — cum se întîmplă cînd vine vorba de începutul şcolarităţii sale (p. 15).

Curînd însă alunecăm pe nesimţite în analiza parcă parantetică a diverselor schiţe piese de teatru, momente, povestiri ale scriitorului, ca şi cum acestea n-ar fi, la prima ve-

dere, decît niște reflectări fruste și imediate ale activității sale de ziarist, reporter, revizor școlar, berar ș.a., sau sugestii livrești din lecturile sale preferate : „clasici antici și moderni, moraliști francezi, Scribe, Labiche" (p. 40), „Anatole France, citit la recomandarea lui Paul Zarifopol" (p. 134) etc. Aceste fugitive analize își lărgesc mereu cadrul, se adîncesc, cuprind problemele fundamentale ale operei caragialeene, devenind unul din centrele de greutate ale studiului, în același timp răsturnînd parcă metoda inițială, căci, cu timpul, datele biografice, care s-au înmulțit, devin acum, la rîndul lor, parantetice, dar întreținînd o atmosferă de „contemporaneitate" mai ales prin citatele largi (rareori retipărite) din revistele vremii, prin impresiile imediate ale unor scriitori precum Delavrancea, Vlahuță, D. Zamfirescu ș.a. (bineînțeles, cu avertizarea din altă parte că maestrul ar fi „un genial discipol al lui Comus, înconjurat de ageamii" — *Varietăți critice*, p. 241), prin folosirea unor anchete mai recente (G. Zagopiț, I. M. Sadoveanu), ca și prin propriile incursiuni în istoria politică (p. 35 urm.) și literară — „Junimea", Maiorescu (p. 57 urm.) — a României.

Mai ales prin această concretitudine istorică, studiul are meritul îndoit de a adăuga aprecierii estetice a posterității, cunoscute, reacțiile imediate, intime, uitate, nu lipsite de importanță, și savuroase — precum antipatia personală a lui Titu Maiorescu pentru garda civică „care-l sîcîia cu neoportune ordine de chemare" (p. 55).

În acest fel de „Bildungsroman", de o inefabilă savoare, dar stînd pe întreaga suprafață documentară, problemele capătă forma unor adevăruri istorice, așadar definitive parcă. Astfel, originalitatea teatrului caragialean este surprinsă în chiar manifestarea ei originară, în aducerea pe scenă — pe scena populată seară de seară cu personaje străine — a unor tipuri autohtone din burghezia românească „întîiași dată înfățișată fără modele străine, ca acelea de care se folosiseră primii noștri dramaturgi : Faca, Bălăcescu, Costache Caragiali, Vasile Alecsandri etc." (p. 53). Sau, tot așa, pornindu-se de la filiațiile posibile stabilite de istoria literară între întîile schițe din reviste și piesele de teatru, criticul relevă substanța geniului caragialean, în „surprinderea la oamenii publici a contradicției dintre principiile proclamate și comportarea personală, dintre aparență și esență" (p. 44). Astfel că dincolo de această aparentă nestructurare, pe care o constatam de la început, dincolo de această aparență de povestire biografică ce captivează prin chiar desfășurarea unei vieți, studiul profesorului Șerban Cioculescu învederează problemele esențiale ridicate de opera lui Caragiale, stabilind chiar periodizări („marea perioadă 1879—1890" teatrală — p. 85), secțiuni („sectorul patetic al operei marelui umorist" — p. 90), într-un limbaj critic totdeauna adecvat și exact (vorbind, de exemplu, de *tipologie* în teatrul lui Caragiale, dar de *figuri* în momente și schițe — p. 114).

Infuzat în toată această desfășurare biografică și ilustrat de exegeza operei, se conturează din tot volumul ceea ce am putea numi al doilea centru de greutate al său — un portret „abstract" al marelui sentimental discret, cu oroare de orice poză inautentică : I. L. Caragiale. Evident, nu pare posibil un portret al marelui disimulat într-un paragraf continuu, nici chiar în maniera mai largă a unui La Bruyère. El se recompune, la modul ideal, în mers, din revelarea succesivă a diverselor trăsături sufletești, caracterologice, din corespunderea intimă nevăzută a unora dintre ele, din manifestările semnificative ale omului în variate împrejurări. Toate, plasate într-o strictă desfășurare cauzală, necesară, pînă acolo încît cercetarea biografiei lărgite a familiei, a părinților și unchilor actori, mai ales, nu este decît o căutare în ereditate a „facultății dominante : auzul" (p. 16) a lui I. L. Caragiale, a „vocației sale dramatice" (p. 16), pentru demonstrarea „structurii sale ideale de dramaturg" (p. 16), cu relevarea amănuntului final că, la Berlin, tîrziu, scriitorul poate construi tipuri, scheme, poate imagina întreg scenariul unei piese, dar nu mai e în stare s-o scrie pentru că „nu își mai aude personajele" (p. 125) sau poate pentru că — am adăuga noi — expresia îi apare acum polivalentă, ambiguă, mult prea individuală și difuză, de unde pasiunea lui pentru muzică.

Dar marea valoare a studiului de față vine, desigur, din sugestia istoristă pe care am mai remarcat-o, din faptul că, de exemplu, „darul mimetismului" (p. 22) este extras chiar din jocurile „copilului zvăpăiat" (p. 22), „spiritul critic" este pus pe seama epocii cînd I. L. Caragiale era „elevul lui Basil Drăgoșescu" (p. 37), „oroarea lui față de compromisurile vieții publice" (p. 63) își are rădăcinile în practica sa gazetărească sau în cea de revizor școlar; sau, era, firește, I. L. Caragiale o „fire comunicativă" (p. 22), căci de mic copil, deși era fiul secretarului mănăstiresc, se juca laolaltă cu fiii foștilor robi, apoi, corector fiind, nu punea distanță între el și lucrătorii tipografi, „glumea și lua masa (cu ei) ca un adevărat proletar" (p. 45), în fine, chiar în postura de patron „trece de la o masă la alta, își întreține clientela cu glume..." (p. 98) etc. Dar chiar modalitatea atît de originală a ironiei caragialeene — pe care, de altfel, profesorul Șerban Cioculescu a analizat-o în repetate rînduri, ajungînd să o afirme, „fără teama exagerării, principala coordonată a umorului" marelui scriitor (*Varietăți critice*, p. 251) — este surprinsă în punctul de țîșnire, în începuturile publicistice, în dorința „tînărului debutant" de a găsi o tonalitate urbană în mijlocul unei „prese politice practicînd invectiva directă și grosolană" (p. 43).

Însă o adevărată artă de contrapondere dialectică realizează criticul atunci cînd, de-a lungul întregului studiu, revine asupra formulei postulate lui I. L. Caragiale: *homo duplex* (p. 10). Nu i-a displăcut lui Caragiale însuși renumele de *cinic*?; da, dar era „un soț și tată în definitiv excelent" (p. 80), credea în „educarea sentimentelor nobile", în „formarea caracterelor" (p. 107) prin educație în familie, mai mult decît prin instrucția școlară, are „crize nestăpînite de plîns" (p. 92) cînd află de îmbolnăvirea lui Eminescu, mai tîrziu cînd îi citește poeziile, cînd ascultă vreo simfonie beethoveniană și chiar cînd vede pe targă o victimă a holerei. Pe deasupra, mai e și „structurat sceptic" (p. 47)?; da, dar „își confecționase masca imposibilității, a purtat-o și a arborat-o neîntrerupt, ca o pavăză împotriva indiscreției și ca un stil de viață" (p. 127). Căci, în fapt — ne încredințează Șerban Cioculescu —, fiind „un adînc psiholog" (p. 116) și, mai mult, un „observator social" (p.87), Caragiale era, în fond, un „moralist dezabuzat" (p. 101) — și în această atitudine superioară avem convingerea că sălășluiesc toate semnificațiile moderne și eterne ale unei opere atît de impregnate de o anume perioadă istorică. Oare nu această „dibăcie dialectică de *graeculus*, versalitatea în opinii, de dragul contradicției, (pînă la a) îl pune adesea în postura de sofist" (p. 61), îl apropie cel mai mult pe clasicul nostru de avangardistul teatrului contemporan Eugène Ionesco?! În amplul său studiu monografic, profesorul Șerban Cioculescu nu pune problema *ca atare*. Dar evidențierea celor „două teme (care) se împletesc în *Noaptea furtunoasă*" (p. 51), a celor „doi factori între care se împarte interesul piesei *O scrisoare pierdută*" (p. 72), ca și generalizările, privind întreaga operă, asupra „slăbiciunii omului de rînd înaintea absurdității destinului, desfășurarea jocului neomenos al hazardului... alături de viciile organizării sociale" (p. 91), ne conduc la interese și formulări aproape identice întîlnite deseori în confesiunile și în teatrul lui Eugène Ionesco. Și acestea sînt, după opinia mea, cele mai prețioase sugestii pe care le prilejuiește lectorului de azi un studiu atît de clasic în judecățile sale de valoare, datorat unui cercetător atît de competent al unei opere așa de diferit interpretată deseori. Că Al. Macedonski e condamnat poate prea sever în două rînduri (p. 39, 42), ca și existențialismul într-un singur paragraf (p. 60), că dragostea lui Chiriac pentru Veta e suspectată poate prea mult (p. 52), iar anul 1907 e considerat poate cam tardiv „hotărîtor în precizarea gîndirii politice a lui Caragiale" (p. 127) — acestea sînt desigur nuanțe expresive, am zice paranteze deschise înțelegerii personalității criticului, de care însă obiectul însuși al cercetării nu este afectat. Regretăm numai o analiză mai întinsă care ar fi putut fi revelatoare pentru cam neglijata într-adevăr „capodoperă *Conul Leonida față cu reacțiunea*" (p. 55).

În sfîrșit, dacă am mai atrage atenția asupra precizărilor nuanțate, punînd la punct vechi erori de generalizare a unei „umori negre" „cu totul rară în opera lui Caragiale" (p. 6)

putînd determina interpretări exagerate ale unor schiţe precum *Grand-Hôtel „Victoria Română"* sau *Inspecţiune*; dacă am reaminti plăcerea surprizei acelor formulări memorabile denotînd nu numai un pertinent simţ estetic şi un gust sigur filologic, dar şi o dotare literară — căci ce altceva atestă viziunea Ancăi din *Năpasta* „urmărită de monoideismul ei" (p. 83), extragerea din opera lui Caragiale a unui filon de „inefabil farmec al trivialului" (p. 105), caracterizarea studiului *1907* drept „tacitian" (p. 128) sau ipostazele sub care e surprins maestrul, cînd ca o „prezenţă subscenică" (p. 34), cînd ca un „clinician" în *O făclie de Paşti* (p. 86) etc. — am mai enumera astfel alte calităţi ale acestui studiu, dar încă n-am exprima acel farmec original al scrisului profesorului Şerban Cioculescu, care constă poate în insinuarea permanentă, difuză, în subtextul de o metodică maliţie, ca un mijloc de captare a interesului pentru a ne împărtăşi cele mai grave probleme care îi preocupă personalitatea.

Marcel Duţă

C. D. PAPASTATE: *Traian Demetrescu*, E. P. L., 1967, 188 p.

C. D. Papastate a strîns cu multă sîrguinţă documente şi informaţii privind viaţa literară a Craiovei, viaţă pe care o cunoaşte în toate întinderile ei. O parte dintre aceste investigaţii au format obiectul unor cercetări apărute în reviste („Ramuri", „Luceafărul", „Oltenia literară" etc.). Recenta monografie dedicată lui Traian Demetrescu, prefigurată în articole („Ramuri") şi comunicări („Societatea de ştiinţe istorice şi filologice"), reprezintă numai o parte din acest material documentar investigat. Aşa cum lesne se poate observa, cel puţin pentru biografia lui Tradem, contribuţiile lui C. D. Papastate sînt esenţiale şi probabil şi definitive. Amănuntele documentare extinse pînă la străbunii poetului, de o amploare pe care au dat-o alţi istorici literari numai cercetărilor privind marile figuri literare, dau poate impresia unui exces. Autorul întreprinde o cercetare riguroasă şi adîncită, bazată pe documentele din arhivele Craiovei, pe corespondenţa lui Tradem cu Macedonski, şi chiar pe opera sa, care prezintă, cel puţin proza, un conţinut autobiografic. Traian Demetrescu e o figură cu un loc aproape stabilit în istoria literaturii române şi sînt prea puţine probabilităţi să mai ofere un cîmp viitor de investigaţii. S-ar putea ca monografia lui C. D. Papastate să fie ultima sinteză mai importantă asupra celui mai caracteristic poet oltean din veacul trecut.

Monografia este împărţită după o metodologie clasică: biografia (*Vis şi realitate*) şi opera (*Varietate şi unitate*), urmate de bibliografie şi documente iconografice.

Dacă prima parte constituie o contribuţie evidentă, cu excepţia corespondenţei cu Macedonski, într-o anumită măsură exploatată anterior şi de alţi cercetători (Adrian Marino, de exemplu), cea de-a doua nu se ridică la acelaşi nivel. Autorul procedează la o descriere a operei lui Tradem, făcînd analiza succintă pe tipuri a poeziilor sale. Aici ni se pare că C. D. Papastate n-a făcut o selecţie prea riguroasă a poemelor analizate, uneori ajungînd la o nivelare a lor; or, este ştiut că, dincolo de valoarea socială a unor poezii intens şi explicit militante (antidinastice sau chiar romantic-socialiste), realizările lui Tradem care au supravieţuit sînt tocmai cele nostalgice sau chiar triste. Aceste poeme au stimulat, poate paradoxal sau coincident, pe unii simbolişti români din generaţia lui Bacovia şi Ştefan Petică. „*Corbii* poetului Tradem" anunţă dezolarea cronică a lui Bacovia, iar misterul ţinuturilor din nord. *spleen*-ul lui Iuliu Cezar Săvescu şi exotica nostalgie minulesciană. Faptele sînt numai în parte enunţate de autor şi se găsesc, cel puţin pentru Bacovia, în toate lucrările despre poetul craiovean. Era necesară o adîncire a acestor relaţii semnificative, a acestor filiere sau coincidenţe Noi credem cu e vorba numai de confluenţa aceloraşi influenţe

franceze în două etape diferite ale literaturii noastre. Tradem nu e un precursor al simbolismului românesc, experiența sa neconcludentă n-a avut consecințe identificabile la poeții simboliști care au urmat, e numai o anticipare. Acesta e terenul care ar fi solicitat o adîncire analitică. Poezia sa socială și chiar „socialistă" este cu mult inferioară ca realizare estetică, iar „obiectivarea poeziei sale erotice", ulterioară, paralelă cu idilele lui Coșbuc, nu constituie un salt condiționat de faptul că e „optimistă". Analizate, aceste producții conduc spre concluzii opuse: „Dă-mi, fa, cireșele..." Ea rîde, / Pricepe făr-a-l întreba: / Și-acoperă cu mîna sînul, / Șoptindu-i rușinată: — „Ba!". Exemplul este edificator, avem de-a face doar cu un simplu joc, cu un badinaj puțin picaresc.

Aici, în acest mic sector al poeziei sale derutant sau chiar direct simboliste, în cîteva poeme triste și-n cîteva lieduri e tot ce a dat mai trainic acest poet oltean. Poezia sa patriotică și militantă nu depășește poezia medie a epocii lui.

În capitolul dedicat prozei lui Traian Demetrescu este analizată fiecare carte în parte, cu obiectivitate și suplețe, aceste strădanii fiind plasate la începuturile romanului nostru social. Unele portrete din romane și povestiri sînt catalogate, pe drept cuvînt, pamflete.

Este derutant pentru cercetătorul de azi al operei lui Tradem succesul prozei sale în timpul vieții, succes egal cu o epocă literară și chiar cu o modă, scursă la noi din François Coppée. Dar proza sa păstrează în istoria literaturii numai un interes documentar prin audiența ei de epocă în anumite straturi sociale.

Din încercările dramatice ale lui Tradem *n-a rămas nimic, toate s-au pierdut*; C. D. Papastate reconstituie subiectul unei piese, *Alexandru Renea*, din dările de seamă ale cronicarilor dramatici, ajungînd la concluzia că piesa ar fi avut succes. Ni se pare că acest capitol, „dramaturgul", nu-și are locul lîngă „poetul" și „prozatorul", dramaturgia lui Tradem fiind practic inexistentă. Cînd se vorbește de dramaturgia unui Alecu Russo de exemplu, chiar într-o monografie, nu se creează un capitol aparte pentru o piesă pierdută. De ce această excepție pentru alți scriitori? Socotim că era mai indicată, pentru obiectivitatea cercetării, discutarea dramaturgiei și criticii (literare și dramatice) într-un singur capitol, unde ar intra și ziaristica sa militantă, sub titlul „Alte preocupări". Sau era mai indicat un capitol despre „Tradem și teatrul", unde puteau intra și cronicile teatrale și proiectele sale dramatice.

Paginile despre cronicarul literar și dramatic (151—177) sînt o sinteză binevenită și deci o primă contribuție asupra ziaristicii beletristice a poetului. Deși articolele din „Revista olteană" discută cele mai acute probleme literare, deși Tradem este inițiatorul unui *Sturm und Drang* pro Eminescu la Craiova, în anii de suferință din finele vieții, nici măcar vremea sa nu-l înregistrează printre critici, deși varietatea tematică a articolelor sale și seriozitatea argumentării l-ar fi putut plasa printre cei mai apreciați critici. Explicația o găsim în circulația redusă a „Revistei oltene" și a ziarelor craiovene, pentru că cele mai importante articole și cronici au fost publicate aici. Am adăuga la comentariile lui C. D. Papastate ideea că Tradem a fost, după N. Filimon, scriitorul român care a scris cele mai multe cronici muzicale din secolul trecut. Istoriile literare înregistrează *critica* lui Traian Demetrescu ca și orientarea întregii „Reviste oltene" în curentul „Contemporanului". Pe drept cuvînt, C. D. Papastate nu reduce ideologia operei lui Tradem la acest curent, extinzînd explicațiile în cadrul larg al „naturalismului" european, prin care scriitorii români de atunci înțelegeau realismul.

Sentimental postemineșcian, fără să fie însă un epigon, activ teren de confluență a ideilor lui Macedonski și militant socialist, Tradem apare în *profilul* peste ani, schițat de autor, ca un scriitor de valoare, care a creat, în ciuda unor influențe, „o literatură a lui proprie, anticipînd uneori, alături de alții, sonorități și imagini care își vor afla ilustrarea strălucită mai tîrziu, cu opera poetică a lui G. Bacovia, Ion Minulescu și D. Anghel și-n proza unor scriitori ca I. A. Bassarabescu și I. Al. Brătescu-Voinești". Concluziile sînt întemeiate, iar strădaniile autorului sînt un omagiu adus celor o sută de ani de la nașterea

scriitorului. Dar în realitate literatura lui Traian Demetrescu nu mai cunoaşte azi o circulaţie dincolo de antologii şi programele şcolare. Tradem nu mai e un scriitor citit nici măcar în mediile care i-au creat cîndva o faimă de literator sentimental. Şi lucrul acesta autorul antologiei îl schiţează printre rînduri într-un context ambiguu, solicitat de momentul festiv în care-şi definitiva monografia.

În concluzie, cartea lui C. D. Papastate e o contribuţie valoroasă, care, cel puţin prin aspectul ei documentar, fixează definitiv locul lui Tradem în literatura noastră, ţinînd seamă cu onestitate de tot ce s-a scris pînă acum despre el şi aducînd atîtea lucruri inedite.

Emil Manu

D. MURĂRAŞU : *Comentarii eminesciene*, E. P. L., 1967

În vasta bibliografie eminesciană lipsea o carte de tipul celei publicate de D. Murăraşu. În critica noastră literară destul de bogată în sinteze, în care intuiţia ţine cîteodată loc informaţiei, necesitatea acribei disciplinei filologice se făcea simţită, iar efortul de a umple cu erudiţie spaţiile destinate comentariilor merită întreg respectul.

Metoda autorului este pe cît de simplu de definit pe atît de greu de realizat : alegerea unei teme, eventual vers sau cuvînt din opera poetului, şi epuizarea, în măsura posibilităţilor, a gloselor ce se pot alcătui pe marginea lor. De la folclor la filozofia antică elenă şi de la marii romantici englezi la idealismul german, o întreagă arie de cultură filozofică şi literară este pusă la contribuţie pentru lămurirea vreunui pasaj peste care comentatorii au trecut mai grăbiţi sau pentru relevarea unor intenţii rămase pînă nu de mult obscure. Apropierile nu se fac decît cu operele gînditorilor şi poeţilor care puteau fi cunoscuţi de Eminescu, aşa că studiul este implicit şi o demonstraţie a culturii poetului. Şi pentru prima dată este evidenţiat aportul însemnat al romantismului englez (Byron) şi francez (Vigny, Balzac din epoca de început) la formarea viziunii eminesciene despre lume, raportată pînă acum mai ales, dacă nu exclusiv, la clasicismul şi romantismul german.

Un astfel de studiu de mare amănunţime comparatistă, în care versul să fie punctul de pornire al desfăşurării unei vaste erudiţii, merita făcut şi se cere continuat de o echipă, eventual, care să posede informaţia filologică, filozofică, răbdarea şi puterea asociativă a lui D. Murăraşu. Comentariul merge de la relevarea erorilor de lecţiune a manuscriselor la apropierea lexicală de monumente de limbă ce coboară pînă la începutul scrisului românesc (pentru demonstrarea circulaţiei cuvîntului „zdrumicat", de exemplu, sînt citate pasaje din Dosoftei, Samuil Micu, *Biblia* lui Andrei Şaguna, Sibiu, 1856—1858, *Biblia* din 1914), pînă la relevarea influenţei sau paralelismelor de gîndire între Eminescu şi marii filozofi ai lumii. (Pentru „Palid stă cugetătorul, căci gîndirea-i e în doliu" sînt amintiţi Pyrrhon, Philon din Atena, Carneade, comentariul lui T. Vianu, care socoteşte că poetul se referă la un filozof din epoca presocratică. Pentru v. 313—318 din *Sarmis* : „Orbul sculptor în chilie pipăie marmura clară..." sînt citaţi Lessing, cu *Laocoon*, Schopenhauer cu *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, Vergiliu cu *Eneida*, ca şi traducătorul şi comentatorul său în franceză Des Fontaines, 1743, Théodore Barrière şi Lambert Thiboust cu vodevilul *Les filles de marbre*, 1853, E. Beulé cu drama *Phidias*, Eminescu însuşi cu un pasaj similar din *Geniu pustiu*, explicaţiile lui T. Vianu, Aristofan cu *Pacea*.) Exemplele noastre sînt alese la întîmplare, oricare pagină ar putea servi drept citat, întreaga carte fiind alcătuită pe acest principiu, fapt ce o face indispensabilă oricărui studiu despre Eminescu.

Autorul a citit tot ce s-a scris despre marele poet şi a reţinut fără greş toate elementele filologice. Se pot descoperi, desigur, în cartea sa comentarii preluate din bibliografia

predecesorilor (de exemplu, în glosele la *Epigonii*, verbul „a încifra" este comentat de G. Călinescu, la care se află şi ipoteza că versul „din cuţite şi pahară" se referă la ospăţul oferit de Dimitrie Cantemir ţarului Petru cel Mare, „delta biblicelor" este explicată prin semnul grecesc folosit cu sens filozofic de Eliade de Alain Guillermou în *La genèse intérieure des poésies d'Eminescou*, Paris, 1963, p. 64), dar nicăieri nu se găsesc toate reunite ca în cartea lui D. Murăraşu şi nicăieri afirmaţiile despre erudiţia poetului nu-şi află o mai convingătoare demonstraţie.

Un astfel de studiu al amănuntelor complete este primejduit, prin chiar concepţia pe care se bazează, de absenţa sintezei. În cartea lui D. Murăraşu comentariul sintetic rămîne implicit şi nu depinde decît de lectorul său să reunească elementele disparate pe care i le pune autorul cu atîta generozitate la îndemînă.

Deoarece analizele de cuvînt şi de idee sînt orientate în general după două mari teme pe care le ilustrează poezia eminesciană:

— efortul de configurare a unei mitologii româneşti, mărturisind o viziune proprie a universului, mitologie în care să se unească vechile mituri nordice cu filozofia indică şi greacă şi cu folclorul autohton;

— încercarea de consolidare, pînă la dobîndirea dimensiunilor mitice, a unei tradiţii culturale proprii, a cărei contribuţie este socotită esenţială pentru formarea profilului spiritual al oricărui poet naţional.

Ilustrative pentru prima temă sînt socotite versurile din *Amicului F. I.*, *Mortua est*, *Feciorul de împărat fără de stea* (cunoscut din ediţiile curente drept *Povestea magului călător în stele*), *Epigonii* şi *Rugăciunea unui dac*. După cum se vede, poeziile sînt alese din toate perioadele de creaţie, apelîndu-se atît la antume, cît şi la postume, puse nu o dată în comparaţie. Tema a doua o exemplifică analizele la *Epigonii* şi *Cărţile*.

Autorul este un spirit polemic sui-generis, refuzînd să sublinieze vreodată deosebirea de păreri dintre el şi ceilalţi exegeţi ai poeziei eminesciene, altfel decît citînd în paralel opiniile tuturor şi lăsînd concluzia pe seama cititorului, căruia i se furnizează toate elementele demonstraţiei, i se indică mecanismul logic ce trebuie utilizat, dar i se refuză finalul, încheierea personală, aceea care în lucrările mai puţin erudite i se oferă, de cele mai multe ori, sărindu-se peste primele etape. Procedeul, excelent din punct de vedere didactic, este însă cu primejdie din punct de vedere estetic, deoarece judecata de valoare se vede interzisă prin chiar procedura menită s-o declanşeze. Într-adevăr, puţine sînt revelaţiile estetice care ni se oferă (poate şi pentru că autorul consideră că toate versurile scrise de Eminescu merită în egală măsură atenţia noastră, fiind relativ de aceeaşi valoare poetică, idee ce merită discutată într-o polemică mai largă, în această vreme cînd spiritul critic refuză să preia fără discernămînt chiar şi creaţia celui mai mare poet naţional), iar atunci cînd apropieri nu se pot face nici cu alte versuri publicate sau manuscrise, nici cu proza, nici cu vreo altă afirmaţie din literatura universală, comentariul se mărgineşte la: „Unul din cele mai frumoase versuri ale lui Eminescu" („Sămănător de stele şi-ncepător de vremuri"), p. 244.

Faţă de imensa cantitate de informaţie conţinută în această carte, reproşul, mai ales metodologic, aproape nu-şi mai află rostul.

Roxana Sorescu

Studii de folclor şi literatură, E. P. L., 1967.

La Editura pentru literatură, în seria de studii de folclor, inaugurată prestigios cu *Estetica basmului* de G. Călinescu, continuată apoi cu *Poezia lirică română* de Tache Papahagi şi cu studiul *Poveştile lui Creangă* de Ovidiu Bîrlea, a apărut la finele anului trecut

un volum colectiv. În el sînt abordate probleme de metodologie a cercetării (H. H. Stahl, *Folclorul şi obiceiul pămîntului*), sînt examinate relaţiile dintre literatura cultă şi folclor (Ovidiu Bîrlea, *Folclorul în Ţiganiada lui I. Budai-Deleanu*; Eugen Todoran, *Mitul românesc în poezia lui Eminescu*), dintre istorie şi folclor (Dan Simonescu, *Tradiţia istorică şi folclorică în problema „întemeierii" Moldovei*; Const. C. Giurescu, *Valoarea istorică a tradiţiilor consemnate de Ion Neculce*), dintre sculptura lui Brâncuşi şi folclor (Ion Apostol Popescu, *Elemente folclorice în concepţia şi arta lui Brâncuşi*). Cîteva studii se ocupă de genuri ale folclorului: basmul (Eugeniu Sperantia, *Basmul ca mijloc educativ*; Tony Brill, *O povestitoare din Haţeg*), balada (Al. I. Amzulescu, *Balada populară în Muscel*), jocurile de copii (Gh. I. Neagu, *Cîteva însemnări pe marginea textelor folosite în jocurile de copii*). Folclorul nunţii face obiectul unei întinse cercetări (Ernest Bernea, *Nunta în Ţara Oltului*). V. Netea îşi propune să aducă precizări în istoria folcloristicii noastre, şi anume să fixeze ca primă colecţie de proverbe publicate pe aceea apărută în 1840, la Braşov, în „Foaia pentru minte, inimă şi literatură" a lui G. Bariţiu; a doua colecţie a apărut în 1846 şi este legată de numele lui Al. Papiu Ilarian. În sfîrşit, volumul a cuprins o conferinţă a poetului V. Voiculescu, în care lirica noastră populară este supusă unui elevat examen poetic.

H. H. Stahl defineşte metoda romantică a unor culegători şi teoreticieni din trecut care au năzuit să recompună un presupus veac de aur al culturii noastre populare, lăsînd pe plan secund manifestările folclorice contemporane. Alimentată de păreri preconcepute, metoda amintită a dus la prelucrări regretabile şi la teorii fanteziste, semnalate concludent de autorul studiului. În partea a doua a studiului urmărim cum deformările semnalate s-au răsfrînt şi în modul cum a fost apreciat „obiceiul pămîntului", un capitol al folclorului nostru juridic.

Studiile semnate de Dan Simonescu şi Const. C. Giurescu se înrudesc prin preocupări, concluzii şi adîncimea observaţiilor. În *Tradiţia istorică şi folclorică în problema „întemeierii" Moldovei*, Dan Simonescu şi-a propus să scoată din zona legendei unele date ale întemeierii principatului moldav şi să le probeze documentat valoarea istorică. Pentru aceasta urmăreşte cum s-a reflectat actul istoric amintit în istoriografia slavo-polonă, apoi în istoriografia secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, concluzia fiind că „tradiţia folclorică şi tradiţia istorică au mers mînă în mînă, una oglindind pe cealaltă". Dan Simonescu reuşeşte să convingă că domniile primilor voievozi români au fost consemnate şi pe baza unor legende istorice, verificabile în autenticitatea lor prin date ale istoriei.

Const. C. Giurescu porneşte de la observaţia făcută de N. Bălcescu — în *Cuvînt preliminariu* la primul număr al „Magazinului istoric pentru Dacia" — potrivit căreia folclorul trebuie considerat ca unul din izvoarele istoriei. Semnatarul studiului este preocupat permanent să discearnă adevărul de falsitate, să definească momentul cînd au fost create legendele, apartenenţa lor la un grup social sau altul, izvorul.

Istoricul şi-a ales un manuscris mai elocvent al lui Neculce, a folosit şi legende mai puţin cunoscute din manuscrisele cronicarului. Legendele studiate sînt ordonate în următoarele grupe: tradiţii verificabile cu ajutorul unor documente contemporane sau dintr-o epocă apropiată; tradiţii care, fără să poată fi dovedite exacte în ce priveşte afirmaţia principală, cuprind totuşi un sîmbure de adevăr; tradiţii care relatează expresii, propoziţii sau fraze rostite de diferite persoane istorice, uneori chiar dialoguri întregi şi pentru care n-avem posibilitate de control; tradiţii care relatează fapte ce nu corespund realităţii istorice.

Examenul sagace al istoricului aduce concluzia că numai o minoritate din legendele culese de Neculce nu corespund adevărului istoric.

După acele excelente cercetări asupra prozei populare, după studiul *Poveştile lui Creangă* şi după acela despre folclorul tradiţional în poezia lui Lucian Blaga, Ovidiu Bîrlea se ocupă acum de folclorul în epopeea lui I. Budai-Deleanu, operă în care filonul popular se îmbină cu acela al culturii clasice. Studiul examinează mai întîi părerile despre folclor ale corifeilor

Școlii Ardelene. Despre Budai-Deleanu se spusese, pe baza unei lecturi grăbite a notelor de subsol ale epopeii, că privea cu neîncredere produsele creatorilor anonimi. Ovidiu Bîrlea observă că notele glumeţe erau concepute aşa pentru a se încadra armonios în tonul general al operei, cel glumeţ. Budai-Deleanu, se subliniază, n-a avut o înţelegere modernă a folclorului; *Ţiganiada* însă a lărgit preocupările pentru creaţia populară. Importanţa ei este remarcabilă şi în planul folcloristicii prin numărul mare de consemnări de genuri folclorice, termeni şi adnotări preţioase.

Cunoscător bun al folclorului nostru, Ovidiu Bîrlea întreprinde un examen larg asupra izvoarelor folclorice posibile ale *Ţiganiadei*, aducînd în sprijinul observaţiilor un mare număr de snoave, basme, colinde, proverbe, cîntece lirice, legende apocrife, mitologie populară, precum şi elemente de poetică populară. Sînt subliniate totodată laturile originale ale epopeii, despre care cercetători de seamă au spus că sub raport valoric stă în vecinătatea *Luceafărului* eminescian.

Eugen Todoran întreprinde, mai întîi, în studiul *Mitul românesc în poezia lui Eminescu*, o examinare a unor funcţii ale mitului (religioasă, de cunoaştere, poetică) şi un scurt istoric al interpretării mitului. Urmează apoi o cercetare a modului cum, îmbinînd ficţiunea poetică şi istoria, poezia eminesciană a recurs la istorie şi mit pentru crearea unui mit românesc, a unei filozofii a istoriei. Pentru sporirea impresiei de vechime istorică a poporului nostru, poetul „a trecut timpul istoric în timp fantastic" şi a realizat în poemul cosmologic *Genaia*, în *Memento mori*, axat pe episodul geto-dacic, în *Miradonis*, *Panorama deşertăciunilor*, *Rugăciunea unui dac* ş. a. creaţii majore în care filonul folcloric naţional sau străin, nordic în special, e fructificat din plin.

Cuprinzător, studiul lui E. Todoran lasă totuşi loc unor exegeze viitoare, unor adînciri în plan teoretic şi unor explorări în domeniul izvoarelor folosite de marele poet.

În *Balada populară în Muscel*, Al. I. Amzulescu înlocuieşte divagaţiile şi lamentările romantice despre dispariţia unor tipuri ale baladei şi a bătrînilor, printr-o privire realistă, sobră, axată pe documente, pe foarte multe documente, asupra activului şi pasivului baladei muscelene la jumătatea secolului al XX-lea. Preferinţa pentru un studiu axat pe documente abundente este programatică: „Materialul informativ — uneori foarte amplu şi divers, notat în momentul culegerii, cuprinzînd date referitoare la procesul *concret* de transmitere, circulaţie şi frecvenţă, şi nu rareori la creaţie —, oglindind totdeauna mentalitatea şi „gustul" artistic al informatorului, reprezintă o mină inepuizabilă de sugestii izvorînd din însuşi miezul mediului folcloric, purtător şi creator al tradiţiei artistice propriu-zise". Cercetarea desluşeşte de ce anumite tipuri de balade au astăzi preponderenţă şi de ce altele sînt pe cale de dispariţie sau au dispărut, de ce unele şi-au pierdut funcţionalitatea.

Epica populară este cercetată de Eugeniu Sperantia şi Tony Brill. În *Basmul ca mijloc educativ*, E. Sperantia defineşte avalanşa de stimulenţi psihici ce se declanşează în ascultătorul de basme, funcţia psihosocială a naraţiunii. Cercetătorul acordă primat impulsului imitativ pozitiv: „În simpla relatare a unui conţinut epic de la o persoană la alta nu se exercită numai acţiunea pur livrescă a povestitorului asupra auditorului, ci auditorul e, de fapt, literalmente năpădit, copleşit de uriaşe aluviuni de provenienţă colectivă şi, ades, arhiseculară. Într-un copios ospăţ, auditorul trăieşte, cumulativ şi condensat, emoţii, propensiuni, poziţii evaluative şi procese mintale care-l asimilează tot mai mult ansamblului său social".

Studiul acesta va interesa deopotrivă pe folclorişti, psihologi şi filozofi. Aceasta a fost intenţia autorului său.

Faţă de studiul de mai sus, preponderent teoretic, celălalt studiu, *O povestitoare din Haţeg*, semnat de Tony Brill, este mai mult rodul unor observaţii personale închegate într-o privire de ansamblu a personalităţii unei talentate povestitoare. Studiul se opreşte asupra ocupaţiilor localnicilor, ocaziilor de povestit, asupra rolului povestirilor (distractiv, exemplificator, încurajator), pentru ca apoi să definească polivalenţa talentului Sînziana Ilona,

văzută ca o natură sensibilă şi poetică, cu stil colorat, cu dragoste faţă de semeni, optimistă şi cu umor.

Nunta în Ţara Oltului, cercetare de sociologie şi etnografie românească aparţinînd lui Ernest Bernea, apare într-un moment de resurecţie a studiilor de acest fel. Începută sub conducerea lui Dimitrie Gusti, cercetarea lui E. Bernea surprinde cu acuitate funcţia şi natura nunţii, văzută în contextul vieţii sociale şi de familie. Se remarcă buna măsură păstrată între faptele înregistrate şi interpretarea lor. „Nunta este o manifestare colectivă cu un caracter organic în multiplicitatea ei de elemente şi forme; ea este o împletire vie de elemente şi forme spirituale, religioase şi magice, de elemente şi forme estetice, juridice şi economice. Nunta este o manifestare a satului întreg care interesează deosebitele categorii sociale de oameni, categorii de neam, de stare materială, de vîrstă, de sex şi care se realizează printr-o seamă de deprinderi sociale, de tradiţii ". Din această perspectivă largă a pornit cercetarea, care este ajutată, în anexă, de un text concludent, de valoare antologică, precum şi de diagrame, fotografii.

Ion Apostol Popescu surprinde cu acuitate cîteva elemente ale folclorului românesc care au pătruns în sinteza atît de originală a artei brâncuşiene. Expunerea ar fi fost mai pătrunzătoare dacă ar fi recurs la un repertoriu mai larg al motivelor folclorice.

Lectura volumului aduce un spor considerabil la exegeza autorizată a folclorului românesc. Se observă, totodată, că unele repere bibliografice au fost depăşite, unele interpretări ar fi putut să fie mai adîncite. Lacunele semnalate se datoresc faptului că mai mult de jumătate din studiile din volum au fost scrise cu mulţi ani în urmă. Studiul lui Ernest Bernea a fost conceput cu peste 30 de ani în urmă şi a fost revăzut cu cîţiva ani înainte de apariţie. Elogiul lui V. Voiculescu la adresa liricii româneşti a fost scris poate cu 20 de ani în urmă. Un studiu atît de interesant ca acela al lui H. H. Stahl şi-ar fi sporit eficienţa prin vizarea cercetărilor folclorice mai noi. Cu toate acestea, studiile din volum îşi dovedesc utilitatea şi actualitatea.

În această serie va mai apărea volumul *Literatura populară română* de Ovidiu Papadima, precum şi volume de D. Caracostea, I. Muşlea, P. Caraman, Al. Dima, I. C, Chiţimia, Gh. Vrabie;

Iordan Datcu

CRISTEA SANDU TIMOC: *Cîntece bătrîneşti şi doine*, E. P. L,. Bucureşti, 1967

Totdeauna binevenite, culegerile de folclor răspund unei duble meniri. Pe de o parte pun în circulaţie un material inedit, iar pe de alta oferă cercetătorilor noi instrumente de lucru. E de la sine înţeles că interesul unei atare colecţii creşte proporţional cu ineditul şi valoarea pieselor. Intră în joc însă şi gradul de exploatare al zonei de referinţă.

Culegerea lui Cristea Sandu Timoc ne atrage atenţia atît prin înaltul nivel artistic al materialului, cît şi prin faptul că vine dintr-o regiune prea puţin cercetată, regiune ce ridică — dată fiind situarea ei geografică la marginea spaţiului folcloric românesc — o seamă de probleme dintre cele mai interesante pentru fenomenul creaţiei noastre populare în întregul lui. Şi lucrul acesta l-am fi dorit relevat mai cu pregnanţă în prefaţa culegătorului. Desigur, interesează întrepătrunderile folclorului românesc cu cel balcanic, similitudinile tematice, prelucrările dintr-o parte şi dintr-alta — într-un cuvînt circulaţia de bunuri artistice —, dar atît de bine cunoscătorul acestei zone care este Cristea Sandu Timoc ar fi putut aduce şi teoretic o contribuţie de seamă. Şi apoi, simpla semnalare a trecerilor dintr-o cultură într-alta nu spune prea mult dacă nu se are în vedere specificul artistic, dezvoltarea motivului, temei, formei în noua situaţie. Vrem în toate studiile comparatiste ce se întreprind nu o descriere

cantitativă, ci una calitativă, care să spună precis ce și cît datorăm poporului de unde se împrumută și ce-i al nostru. Căci, spre exemplu, în cazul unui motiv ca cel al *Meșterului Manole* materialele străine nici nu pot fi comparate ca nivel artistic cu realizarea românească, cum desigur putem fi aiurea foarte îndatorați modelelor de circulație balcanică. Pe această linie trebuie mers, încercîndu-se să se vadă care dintre teme găsesc un climat favorabil dezvoltării lor și care nu, și de ce. S-ar ajunge, credem, pornindu-se de la elemente oarecum alogene, la identificarea sau în orice caz la mai restrînsa încercuire a specificului național — valoare determinantă pentru însăși existența fenomenului.

Destinul creației populare timocene este nespus de interesant și problema ar trebui studiată odată în amănunțime. Desigur, nu putem trage o linie de echivalență între folclorul acestei zone și cel aromânesc sau meglenit, dar soarta lor este întrucîtva identică, în sensul că, pe lîngă rosturile sale artistice și funcționalitatea ce i-a hotărît apariția, folclorul respectiv constituie un element stimulativ de sudură al unității grupelor umane de care vorbim, încercuite de mase compacte de altă limbă și cultură. Așa că-i firesc ca aici obiceiurile, creația populară, tot ce ține de tradiție să persiste mai mult decît în interiorul spațiului folcloric românesc, de unde și caracterul mai arhaic al creației populare, fapt ce explică păstrarea la nivel calitativ nu o dată superior a eposului versificat, ce ni se dezvăluie din culegerea lui Cristea Sandu Timoc, impresionant din toate punctele de vedere. De altfel selecția de balade („cîntece bătrînești") constituie însăși substanța volumului. Sînt aici piese de o rară frumusețe, stînd cu cinste alături de variantele clasice din nordul Dunării (am remarcat îndeosebi baladele *Ileana Cosînzeana* (*Soarele și luna*), *Rusca și Miu*, *Cîntecul Străinului*, *Neagu-Vodă și Manolea* etc.), în timp ce altele sînt complet inedite, fiind specifice spațiului timocean — create dincolo sau numai împrumutate (dintre ele *Petcana* e întru totul remarcabilă). Totuși baladele cuprinse în *Cîntece bătrînești și doine* suferă în bună măsură artisticește de pe urma manierismului interpreților — lucru mai puțin observabil la noi. E în tendința aceasta către epicizare excesivă o derogare de la conciziune și cristalinitate. Repetițiile, urmărirea pas cu pas a faptelor eroilor într-un mod cronicăresc împing nu o dată baladele — mai ales pe cele mai recente ca dată din ciclurile *Vitejești* și *Haiducești*, poate tocmai de aceea — într-un descriptivism supărător de jurnal oral, mergînd pînă la prozaism. Se remarcă astfel că formele mai scurte, de altfel și cele mai specific timocene, sînt și cele mai realizate artisticește. Se vede că dorința imitării modalităților narative sîrbești prin alungirea textului n-a fost totdeauna rodnică. Chiar așa fiind, materialul e totuși interesant, avîndu-și o individualitate specifică, care ni se dezvăluie chiar și la o fugară parcurgere a sa. Am semnala, printre altele, violența accentuată a limbajului, preferința, desigur din dorința impresionării, pentru actele sadice, de o mare cruzime, utilizarea foarte frecventă a unor procedee ca visul prevestitor și, ceea ce este într-adevăr neașteptat, a răvașului versificat etc.

Desigur, folclorul timocean este o prelungire dincolo de Dunăre a celui românesc, în speță oltean și bănățean, cu care pe anume porțiuni temporale a păstrat un contact viu. Totuși, așa cum ne apare din cartea lui Timoc, el își are o personalitate distinctă de rang zonal, la dăltuirea căreia condițiile istorice și-au spus cuvîntul în mod determinativ. Noi nu am discuta însă, dacă ar fi vorba să-i circumscriem specificul, de similitudini (de „unele concordanțe") cu folclorul românesc, ci de diferențieri față de acesta, comunitatea fiind mai mult decît evidentă. Prin situația sa limitrofă, existînd dincolo de granițele politice românești, creația populară timoceană a dezvoltat foarte mult, poate și ca o aspirație, balada istorică avînd ca protagoniști pe domnitorii munteni luptători pentru libertate națională și socială. De aceea cititorul e plăcut impresionat să afle aici balade despre figuri în jurul cărora în nordul Dunării nu circulă nici un cîntec sau, dacă sînt, sînt foarte puține. De altfel totdeauna la margine — o spune și Iorga —, acolo unde contactul cu dușmanul a fost mai viu, balada a fost mai prolifică și a persistat în forme superioare. Tot acolo, ca un proces firesc, figurile celebre ale istoriei au fost receptate cu mai multă ușurință, în postură eroică.

Nu am vorbi nici de un „canal viu timocean" care ar fi facilitat contactul Nordului danubian cu Sudul balcanic. Lucrurile sînt în realitate mult mai complicate decît în optimista soluție propusă de Cristea Sandu Timoc. Va fi jucat, desigur, și Timocul un rol însemnat, nu însă într-atît încît să rezolve problema schimbului valoric din Balcani. Și apoi, cu toată comuniunea noastră cu această parte a lumii, nu poate fi vorba de o prezență folclorică prea intensă a Sudului. În orice caz, problema nu se pune în aceiași termeni ca pentru spațiul timocean. Dacă excludem baladele, și mai ales pe cele antiotomane, unde e adevărat că au trecut destule piese și în creația populară românească, vedem că nu putem număra prea multe cazuri de influențare — sau, dacă le întîlnim, ele nu-s de rang major. E bine să se știe că pînă la un punct comuniunea balcanică e o chestiune de substrat.

În sfîrșit, culegerea lui Cristea Sandu Timoc ne stîrnește o nedumerire legată de nomenclatura utilizată. Culegătorul folosește pe de o parte.termenul de „baladă" în mod curent în prefață, iar pe de alta în cadrul clasificării se oprește la cel de „cîntec bătrînesc". De asemenea, cînd se referă la creația lirică o etichetează drept „doine". Am mai spus-o și noi, e un consens general de altfel : noțiunea de baladă, chiar dacă e de origine cultă, trebuie păstrată ori de cîte ori ne referim la epica versificată. Termenul popular de „cîntec bătrînesc" definește o sferă mai largă decît aceea a baladei, incluzînd cel puțin doinele. Iar ceea ce Cristea Sandu Timoc numește „doine" nu reprezintă, în culegere, nici pe departe o unitate artistică de rangul speciei, ci adună întreaga lirică în versuri.

Oricum însă, dincolo de toate aceste observații, ce nu fac, în cea mai mare parte a lor, altceva decît să sublinieze o dată mai mult importanța cărții, culegerea lui Cristea Sandu Timoc reprezintă o apariție notabilă, punînd la dispoziția cercetătorului un material valoros de studiu și oferind cititorului cel puțin cîteva piese de mare delectare artistică.

I. Oprișan

ION OARCĂSU : *Oglinzi paralele*, București, E.P.L., 1967

Diversitatea formulelor literare, tehnica nouă a structurii imaginii artistice obligă critica literară să-și sensibilizeze mijloacele de a se apropia de creația artistică, de a o recepta și de a-i descifra compoziția, traducînd-o în limbajul cititorului.

Dialogul dintre creația artistică și critică este urmărit de Ion Oarcăsu în metafora „oglinzilor paralele", în care supune discuției probleme aflate în centrul dezbaterilor teoretice ale criticii literare. Cele patru capitole ale cărții (*În atenție — critica*, *Meridiane*, *Cărți*, *Oglinzi paralele*) sînt axate pe cele două aspecte ale criticii : cel teoretic și cel concret, de analiză. Firește, interesează în primul rînd formularea principiilor teoretice, și abia pe urmă critica literară propriu-zisă, care aplică pe viu aceste principii.

Ion Oarcăsu își propune să înceapă metodic cu o întrebare fundamentală, pentru stabilirea condiției existenței criticii : „Ce este, în fond, critica : artă sau știință, îndeletnicire pur rațională sau creație ; disciplină aparte bine închegată sau o sumă de mai multe științe, care participă fiecare, într-o anumită măsură, la formularea judecății apreciative ?" (p.7).

Acestei întrebări, precum și altora pe care și le pune mai departe (*Întrebări și neliniști*) ne așteptam să li se dea, în urma confruntării de opinii, un răspuns original, răspuns care nu vine îndată. Mai întîi este expusă, într-un sumar istoric, evoluția criticii literare în momentele ei principale : clasicii au închistat studiul literaturii în legi imuabile, considerînd critica o știință ca oricare alta, cu menirea „de a judeca, clasifica și explica totul" (p.8) ; un pas înainte îl fac romanticii, care s-au eliberat total de reguli, condiționînd opera, ca produs unic, de „culoarea locului și a rasei, amprenta etnicului, a istoricului și a biologicului" (p. 9) ; ca urmare, s-au

intensificat cercetările de a apropia critica de psihologie, morală, ştiinţe naturale; depăşind această sugrumare a operei de către factorii exteriori, critica a ancorat în secolul nostru în estetic, devenind „o filozofie generală a artei" (p. 9).

Din afirmaţiile de pînă aici s-ar părea că autorul a făcut raportarea, în sensul cel mai larg, a criticii la ştiinţă. Spunem aceasta pentru că în paginile următoare raportul dintre critică şi creaţie în critică este mai clar urmărit.

Romanticii, cerînd criticului să recreeze opera îl premerg pe Croce, care va afirma: „Activitatea care judecă se zice gust; activitatea producătoare este geniu: geniul şi gust sînt, deci, în substanţă identice. Această identitate se întrevede cînd îndeobşte se observă că criticul trebuie să aibă ceva din genialitatea artistului şi că artistul trebuie să fie dotat cu gust; sau că este un gust activ (producător) şi unul pasiv (reproducător)', (p. 10).

Thibaudet propune o altă formulă, considerînd critica o „disciplină bazată pe gust, dar şi pe inteligenţă (p.11). Oarcăsu pare să adopte această accepţie, fără a face precizări concrete în acest sens. Acesta să fie răspunsul la „întrebările şi neliniştile" autorului? Cam vag pentru a ne mulţumi.

Oricum, această acceptare vine în contradicţie cu o opinie pe care la început autorul o considera simplistă: „Unii teoreticieni simplifică uimitor de repede lucrurile, tăind nodul gordian al problemei de bază în două părţi egale: critica este după ei ştiinţă făcută cu artă" (p. 7).

Dacă ar fi aşa, cel mai indicat ar fi fost ca autorul să citeze măcar pe unul din aceşti critici, pentru că în forma de mai sus singurul lucru care se poate spune, este că ei consideră critica ca ştiinţă şi artă în acelaşi timp, afirmaţie care apare şi în formularea lui Thibaudet şi cu care e de acord şi Oarcăsu.

Într-adevăr, aşa cum spune Oarcăsu, critica are şi „menirea să analizeze şi să ordoneze valorile, oricît am vrea-o de nedogmatică şi de pură (p. 11), ceea ce încearcă să facă în felul ei orice ştiinţă. În acelaşi timp, definiţia criticii implică nu numai noţiunea de gust, ci ceva mai mult, sensibilitatea artistică a personalităţii criticului. Critica este ştiinţă în măsura în care are un obiect propriu de investigare — creaţia artistică —, pe care îl cercetează cu metode proprii, pentru a stabili în ultimă analiză valoarea operei de artă. Iată punctul slab al discuţiei teoretice începută de Oarcăsu: insuficienta atenţie acordată personalităţii criticului. Indiferent de formula critică adoptată, indiferent de epocă, criticul genial (ca să nu spunem „adevărat") va da judecăţi valoroase. Vocaţia este condiţia esenţială a existenţei criticului şi implicit a criticii literare. Fără a pune deci semnul egalităţii între ştiinţă şi artă, critica este în funcţie de personalitate şi una şi alta.

Într-un alt capitol al acestei prime părţi, intitulat *Analiză, impresie, descriere*, prin definirea acestor noţiuni se urmăreşte stabilirea aceleia corespunzătoare secolului nostru, momentului actual în climatul literaturii şi al criticii. În acest sens se citează cîteva nume ale criticii moderne: Thibaudet, Ibrăileanu, Tudor Vianu, Eugen Ionescu, Paul Georgescu.

Mai întîi se fac cîteva precizări legate de epoca noastră, „care cunoaşte tendinţa spre analiza minuţioasă şi spre exactitate, dorinţa ca în critică să pătrundă cît mai multă precizie posibilă" (p. 12). În continuare se trece la o delimitare oarecum simplistă, prea în bloc, a criticilor marxişti de cei din ţările occidentale: „Criticii marxişti, de pildă, aspiră spre cuprinderea globală a operei; prin analiză şi disociere, ei stabilesc o serie de relaţii importante în aprecierea valorii estetice, fac trimiteri la viaţa socială şi la concepţia politico-estetică a scriitorului, întreprind raportări între operă şi realitate — cîtă vreme criticii relativişti ai Occidentului contemporan se mărginesc la surprinderea „nudă" a valorii, îngustîndu-şi singuri perspectiva analitică" (p. 12—13).

Mai potrivit ar fi fost să înceapă cu critica impresionistă ca „forma cea mai elementară a criticii artistice" (p. 14) (Tudor Vianu), continuînd cu analiza şi descrierea, care în concepţia lui Oarcăsu sînt rupte între ele. De fapt analiza este descriere (descrierea în concepţia modernă),

dar și descrierea este analiză. Acest lucru este evident și din citarea opiniei lui Ionescu pe care Oarcăsu o acceptă și căreia ne alăturăm și noi: „Criticul trebuie să fie elevul operei «descriitorul» ei. Descriind opera, urmînd-o pe drumul său, o luminezi — acesta este singurul scop, de a o lumina. A scrie înseamnă a gîndi în mers, a explora. Criticul trebuie să refacă drumul parcurs de poet" (p. 15).

După cum se vede, deosebirea dintre analiză și descriere se rezumă doar la termeni. Că acest lucru este așa, o spune și Paul Georgescu în citatul dat de Oarcăsu pentru a defini descrierea în critică: „Ideile unui poet, cuprinse în operă, pot fi deduse atît din tematică, arte poetice, atitudine lirică față de probleme importante, cît și din — dar aceasta se încearcă extrem de rar — descifrarea universului poetic, analiza structurii imaginii' (p. 16).

E bine că se încearcă o delimitare a acestor noțiuni, dar acest lucru nu este posibil fără cuvenita apropiere. Impresie, analiză și descriere nu sînt trei modalități diferite și rupte în tehnica criticii literare, ci constituie unica posibilitate de a descifra din ipostaze multiple esența operei literare. Mai întîi, firesc, intervine aprecierea impresionistă a operei, urmată de pătrunderea în structura ei prin descriere, analiză, stabilindu-se în cele din urmă judecata de valoare. Criticul cu vocație, singurul ce trebuie luat în considerare, cel puțin în discuția de principiu, nu va face numai critică impresionistă, analitică sau descriptivă, ci va topi aceste modalități *într-o formulă originală* (ele nu sînt decît cel mult niște etape de lucru).

O ultimă problemă pe care o amintim este aceea a „oglinzilor paralele" în concepția lui Oarcăsu. Creația literară și personalitatea criticului, critica deci, sînt cele două oglinzi paralele între care se stabilește un dialog. Paralelismul, adăugăm noi, e condiția separării lor ca domenii distincte de manifestare a spiritului uman. Or, autorul vorbește mai întîi de o contopire a acestor oglinzi, lucru care, după părerea noastră nu este posibil: „Oglinda personalității critice s-a potrivit cît mai bine peste imensa oglindă a creației — și din această confruntare de energii spirituale a rezultat un dialog activ dar și un schimb tainic de puteri care au înviorat literatura, oferindu-i totodată criticii sentimentul existenței paralele" (p. 275). Termenul „contopire", e drept, nu apare în formularea autorului, dar ce altceva poate însemna „potrivirea cît mai bine peste..." decît tendința de unire, deci de contopire? Și, în acest caz, contopirea literaturii, a artei, cu critica nu este niciodată posibilă. Ca un revers al acestei situații Oarcăsu se întreabă: „Va rămîne ea în matricea spiritului critic tradițional, oglindă paralelă... — sau își va depăși condiția de pînă acuma, atrasă de miracolul totalei desprinderi de sursa artistică?" (p. 275). Se poate răspunde de pe acum acestei întrebări într-un singur fel: dacă criticii literare i-ar lipsi însuși obiectul ei, „sursa artistică", existența sa și-ar mai avea rostul? Nu, bineînțeles, „totala desprindere" a criticii de opera literară duce în ultimă instanță la anularea actului critic. Contradictorii în principii, confuze în acceptarea unor termeni, paginile acestea dovedesc dedesubtul acestui strat o încercare de a analiza direcțiile și drumul criticii literare, încercare meritorie prin punerea în discuție a unor probleme teoretice spinoase. La baza concepției lui Oarcăsu despre critica literară stă încrederea în posibilitățile criticii românești în tradițiile ei strălucite, fiind citați adesea Ibrăileanu, Gherea, Maiorescu, Vianu, Călinescu și alții, contemporani.

În economia volumului *Oglinzi paralele* centrul de greutate cade asupra aplicării la viața operei literare a principiilor teoretice. Cum se întîmplă adesea, Oarcăsu este mai clar, mai precis și deci mai realizat în paginile de analiză concretă decît în cele de teorie. Ce cuprind de fapt aceste pagini? Cîteva profiluri spirituale, evocări: (*Lauda lucrării, Perpessicius, Octavian Goga profil spiritual*), foiletoane și recenzii — cele mai numeroase — (*Cordovanii, Tudor Arghezi: Silabe, Ion Alexandru: Viața deocamdată, Maria Banuș: Diamantul, Ana Blandiana: Călciiul vulnerabil* etc.) și cîteva studii cum ar fi acelea închinate lui Blaga (*Ipostaze blagiene*) sau Tudor Arghezi (*Triptic arghezian*). Schița sumarului volumului discutat ne orientează anticipat asupra formulei critice pe care a adoptat-o Oarcăsu în cercetarea pe viu a literaturii. E vorba de critica impresionistă, „temperamentală" pe care cronicarul „Tribunei"

o discutase mai la început. În paginile despre Perpessicius se strecoară, cu regret dar și cu ironie, rînduri despre condiția cronicarului literar: „Critica săptămînală deci foiletonistica simpatetică nu se bucură de prea mare stimă în ordinea magistraturilor estetice probabil și din motive de economie interioară. Prea multă energie psihică, își vor spune unii, trebuie să risipești, în calitate de cronicar permanent, deci de primă conștiință ce receptează opera cu toate riscurile ce-i incumbă actului de pionerat estetic. Oamenii mai calculați, sau pur și simplu mai săraci în disponibilități afectivo-intelectuale, odată ce s-au hotărît să se consacre cercetării critice, rup de regulă cordonul care-i leagă virtual de substanța primordială a operei, în sensul abstract al cuvîntului" (p. 37). E adevărat, critica impresionistă constituie doar prima parte a cercetării operei literare, dar nu înseamnă întotdeauna limitarea cronicarului literar la atît. Cîțiva dintre cei mai fervenți cronicari literari ai noștri, printre care și Oarcăsu, depășesc în obișnuita cronică impresia imediată, mergînd mai adînc la descifrarea propriu-zisă a textului literar. Așa procedează Oarcăsu în cele mai multe dintre materialele publicate sau republicate în *Oglinzi paralele*, apropiindu-se de opera literară cu mijloacele specializate ale criticului modern, care „despică și recompune, dar și sugerează acolo unde amănunțirea e de prisos, solicitînd participarea intensă a cititorului" (p. 13). Desigur că unele afirmații în legătură cu Arghezi, din *Triptic arghezian* de pildă, sînt discutabile, dar e mai importantă preocuparea criticului de a ancora concret în miezul operei de artă, de a o analiza strofă cu strofă, vers de vers, pentru a ajunge la înțelesul deplin. În *Triptic arghezian* Oarcăsu remarcă unitatea celor trei volume: *Frunze* (1961), *Poeme noi* (1963) și *Cadențe* (1964): „este perioada împăcării depline cu lumea, faza « coardelor înseninate », dar și a unui dramatism izvorît din lupta cu vitregiile vîrstei. Amîndouă aceste aspecte ale aceluiași proces de fierbere interioară îmbracă în poeziile culegerilor amintite forme tulburătoare" (p. 78). Amintind *Psalmul* din 1959 Oarcăsu consideră închisă „seria vechilor rugi către divinitatea care i s-a refuzat mereu" (p. 82). În realitate dialogul poet — divinitate nu s-a închis nici în ultimele volume, cu atît mai mult cu cît bătrînețea îl apropia pe Arghezi de dezlegarea enigmei. Versul „Ce voi zice, nu știu, ce voi zice?" (*Deșertăciune*), citat de Oarcăsu, este o mărturisire a nehotărîrii și neliniștii în același timp a poetului. Poezii ca *Focul și lumina*, *S-aștept*, *Miracol*, *Din peșteră* sînt discutate cu subtilitate.

Din *Meridiane* mai reținem *Octavian Goga, profil spiritual*, interesant prin informațiile pe care le aduce, cu observația că s-a mers prea departe afirmîndu-se că „la Goga, nu întîlnim pagini mediocre, concepute la rece sau la temperaturi domoale. În creația lui totul arde și răspîndește văpăi" (p. 53). Apropiindu-se cu înțelegere de personalitatea lui Perpessicius, Ion Oarcăsu intuiește pertinent specificul, „secretul", artei sale: „Există apoi și un farmec al digresiunii, un gust aristocratic pentru paranteze învăluitoare, o fugă tot aristocratică de orice sistem încorsetat și o nobilă oroare față de dogmatismele profesorale. Perpessicius pune artă în tot ce scrie, fiindcă înaintea analizei, pregătind parcă sondajul critic, te captează în mrejele evocării. Descrierile sînt mereu atrăgătoare, deoarece apar îmbrăcate somptuos în haina cîte unei metafore" (p. 39).

Volumul Anei Blandiana *Călciul vulnerabil* este analizat cu finețe de Ion Oarcăsu, permanenta raportare la primul volum al poetei fiind necesară în acest caz, deoarece ne aflăm la începutul evoluției sale, cînd personalitatea, neconturată pe deplin într-un singur volum, încearcă să-și găsească noi formule de exprimare a eului liric. Deosebirea dintre primul și al doilea volum este bine prinsă: „Volumul al doilea, *Călciul vulnerabil*, demonstrează că Ana Blandiana poate să scrie și o poezie mai puțin explozivă, îndreptată cu finețe și decizie spre cîteva aspecte esențiale, care țin de condiția generală a omului contemporan. Vechea fervoare afectivă, simpatetică, s-a transformat în sete de cunoaștere" (p. 173).

Ion Oarcăsu înclină în favoarea *Călciului vulnerabil*, care atenuează explozia lirică a volumului de debut, fără a observa că dezlănțuirea frenetică a lirismului feminin din *La persoana întîia plural* conferea nota distinctă poetei, originalitatea sensibilității sale poetice, că

tocmai prin aceasta a cucerit şi s-a impus Ana Blandiana. Evoluţia din *Călcîiul vulnerabil* era necesară în felul ei, de la senzaţie, la meditaţia filozofică, dar versurile din volumul de debut sînt mai semnificative pentru temperamentul poetei, vocea ei fiind acolo singulară în pleiada tinerilor poeţi.

De la volumul *Opinii despre poezie* (1965), pînă la ultimul volum, *Oglinzi paralele*, Oarcăsu a evoluat sensibil spre înţelegerea actului critic aşa cum în paginile volumului din 1965 îl definea : „ În momentul cînd deschizi o carte, consideră-l pe autor inexistent. Întinzi mîna spre raft şi scoţi produsul unui spirit ce-a trăit pentru o singură raţiune, nobilă, superioară, aceea de a lăsa mărturii despre el, despre contemporani, despre sufletul omenesc dornic de puritate, elevaţie şi progres social... Răspunzi pentru cea mai mică deviere a lucidităţii în faţa amintitului bun simţ colectiv şi a miilor de ochi şi de minţi care te vor judeca odată, mîine, mai tîrziu, cîndva ... Lor le vorbeşti tot timpul cît ţine această anevoioasă şi sacră direcţie " (p. 214—215).

Mioara Apolzan

J. MUKAŘOVSKÝ : *Studii de estetică*, Praga, 1966

Apărut în editura pragheză Odeon, volumul strînge pentru prima oară la un loc cea mai mare parte a studiilor de estetică generală şi de teoria artei, din perioada 1931—1948, ale profesorului universitar şi academicianului ceh Jan Mukařovský.

Personalitate proeminentă a filologiei cehe (lingvist, istoric, critic şi teoretician literar), Mukařovský a dat, în acelaşi timp, studii de mare pertinenţă şi fineţe analitică referitoare la domeniile înrudite ale teatrului, filmului, picturii, sculpturii şi arhitecturii, punînd în felul acesta bazele unei adevărate teorii comparatiste a artelor.

Departe de a fi un conglomerat eterogen de analize consacrate diferitelor probleme particulare ale artelor, volumul, alcătuit (şi postfaţat inteligent şi documentat) de criticul K. Chvatík cu ocazia aniversării (în 1966) a trei sferturi de veac de la naşterea esteticianului (n. 11 noiembrie 1891), apare în ansamblul lui ca un vast şi unitar sistem teoretic de estetică modernă. Precedat de un cuvînt introductiv omagial al academicianului F. Vodička, el oferă posibilitatea unei aprecieri larg documentate a importanţei operei lui Mukařovský în istoria esteticii cehe şi europene, permiţînd în acelaşi timp cititorului să se familiarizeze cu multe din problemele fundamentale ale esteticii structuraliste cehe din deceniul al treilea şi al patrulea al secolului nostru.

În organizarea şi clasificarea materialului — divizat în trei părţi (estetică generală, teoria artei, studii despre arta modernă şi despre unele personalităţi ale ciulurii cehe contemporane) — s-a ţinut cont de criteriul tematic, cel cronologic fiind respectat doar în măsura în care se suprapunea celui dintîi.

Apărută ca o reacţie împotriva apriorismului şi caracterului speculativ al esteticii metafizice, estetica mukařovskyană a pus la baza cercetărilor ei analiza structurală a operei de artă, reuşind să realizeze o sinteză teoretică originală. Într-adevăr, în opera lui Mukařovský se contopesc tradiţiile progresiste ale criticii şi esteticii cehe (Hostínský, Zich, F. X. Šalda) cu tendinţele reprezentate în contextul mai larg al esteticii europene de un M. Dessoir şi un E. Utitz (în special cu teoria referitoare la diferenţierea domeniului ştiinţei despre artă de domeniul esteticii şi cu concluzia că domeniul esteticii e mai larg decît domeniul artei, iar opera de artă, la rîndul ei, nu trebuie redusă doar la problematica estetică). Această diferenţiere a obiectului şi metodelor ştiinţei despre artă de obiectul şi metodele esteticii a permis, pe de o parte, evitarea contopirii lor nediferenţiate, iar, pe de altă parte, a împiedicat şi o separare prea netă,

Cunoașterea complexității și pluristratificării operei de artă a determinat continuarea studierii multilaterale a alcătuirii ei interne. Emil Utitz în ale sale *Baze ale științei generale despre artă* (*Grundlegungen der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1920) deosebește concludent în opera de artă, alături de valori estetice și valori intelectuale, alături de capacitatea de a evoca viața ș.a., și valori legate de realizarea artistică. Diferențierea valorilor ținînd de realizarea artistică, de considerațiile despre frumos ca obiect al reflectării a scos în evidență necesitatea cercetării concrete a structurii operelor de artă, a dinamicii și sintaxei lor interioare, sau, simplist și imprecis spus, a formei lor (imprecis, pentru că structura internă a operei e în același timp și cheia structurii ei semantice, deci a conținutului ei). Această diferențiere a frumosului ca obiect al reflectării de frumos ca valoare a realizării artistice l-a condus, în ultimă instanță, pe Utitz la un punct de vedere nou în problema valorii estetice a artei, punct de vedere care nu se mai baza pe speculații generale despre frumos, ci pleca de la rezultatele studiului concret al structurii interne a operei. Această orientare asupra operei de artă ca asupra unui dat fundamental și obiectiv a avut în estetica modernă însemnătatea unei răsturnări fundamentale.

Estetica lui Mukařovský, punîndu-și și ea, din același unghi de vedere nou, problemele clasice ale valorii și funcției estetice, apare într-un anumit sens ca o continuare și o desăvîrșire a acestei noi etape în evoluția esteticii moderne europene. Esteticianul ceh, pornind de la critica impresionismului, la modă în istoria literară, și a caracterului speculativ, aprioric și normativ al vechii filozofii metafizice a frumosului, a dezvoltat linia analizei structurii artistice a operei de artă, pe care, însă, în același timp, a depășit-o prin reîntoarcerea la problemele teoretice clasice ale esteticii generale, expuse de el într-o lumină originală. În felul acesta a ajuns Mukařovský la o nouă unificare a esteticii și științei despre artă, pe care, de altfel, le-a considerat întotdeauna ca „două ramuri ale aceluiași copac". În drumul său spre concret și pentru a ține piept speculațiilor filozofice, știința despre artă s-a îndreptat pentru exemplu și sprijin spre cele mai diferite științe ale naturii și societății : spre sociologie și istoriografie, spre psihologie, optică sau acustică. Pentru Mukařovský această știință inspiratoare a fost lingvistica. Într-adevăr, pînă la jumătatea deceniului al treilea, Jan Mukařovský, pasionat de lingvistică, și-a concentrat atenția, aproape exclusiv, asupra cercetării limbii operelor literare. În cadrul Cercului lingvistic de la Praga, al cărui membru devine din 1926, va lua cunoștință de rezultatele cercetărilor școlii formaliste ruse. Preocupat la început de încercările formaliștilor de a crea un sistem noțional precis și de a circumscrie obiectul cercetării literare, Mukařovský își va lărgi treptat sfera de investigație, ajungînd să îmbine analiza lingvistică a operei literare cu analiza ei semantică și tematică (ca în *Máj de Mácha. Analiză estetică*). În felul acesta, el reușește să depășească punctul de vedere strict formalist și să ajungă la concluzia unității organice a tuturor părților componente ale operei de artă, în cadrul căreia ansamblul nu este însă, pur și simplu, suma acestor componente, ci un tot dialectic, alcătuind o structură dinamică superioară. De aici înainte, evoluția lui Mukařovský se va produce în cadrul structuralismului, a cărui notă specific cehească a imprimat-o prin studiile sale. Caracteristica principală a esteticii savantului ceh constă — cred — în înțelegerea raționalistă și dialectică a categoriilor fundamentale ale acestei discipline, înțelegere bazată pe contactul permanent cu materialul artistic viu. Mukařovský însuși definea undeva gîndirea dialectică ca fiind caracteristica principală a metodologiei structuraliste, cea care a permis în cele din urmă apropierea structuralismului de materialismul dialectic. Chiar conceptul fundamental al esteticii mukařovskýene, conceptul de structură, e un exemplu concludent de gîndire dialectică. În articolul *Despre sistemul noțional al teoriei cehoslovace a artei* (*K pojmosloví československé teorie umění*), esteticianul ceh evidențiază caracterul contradictoriu al unității structurale a operei de artă : „Conceptul de structură se bazează pe unificarea internă a întregului prin intermediul relațiilor reciproce dintre părțile lui componente, și nu atît a

relațiilor pozitive — acorduri și concordanțe — cît a relațiilor negative — contradicții și antiteze; de aceea în mod firesc e în strînsă dependență cu gîndirea dialectică".

Aceeași gîndire dialectică stă și la baza studiului *Funcția, norma și valoarea estetică ca factori sociali* (*Estetická funkce, norma a hodnota jako socialní fakty*). Această lucrare, capitală în cadrul sistemului estetic al lui Mukařovský, este, după însești cuvintele autorului ei, o reîntoarcere la problemele clasice ale filozofiei artei, mai precis la problema centrală a valorii, funcției și normei, ca triplu aspect al esteticului. Rezultatele obținute pe baza unui vast material concret cereau o nouă luminare a conceptelor fundamentale ale esteticii. Or, Mukařovský a încercat să pună în acest studiu, dens în semnificații, tocmai bazele unei noi axiologii istorice și dialectice, adică ale unei noi teorii științifice a valorilor artistice. Raportul dintre sfera esteticului și sfera extraesteticului este definit ca un raport de antinomie dialectică, în care cele două sfere „sînt într-un permanent raport dinamic", granița dintre ele fiind labilă și istoric variabilă.

La fel e înțeleasă și poziția dominantă a funcției estetice în opera de artă, asigurînd specificul artei față de domeniul extraestetic, poziție care, însă, în practică, e adesea subminată prin predominarea funcțiilor extraestetice.

Pe baza aceleiași antinomii dialectice e rezolvată și contradicția dintre pretenția de obligativitate generală a normei estetice și încălcarea ei în fapt. Afirmație ce nu trebuie luată ca o negare a existenței și valabilității orientative a normelor estetice, ci în sensul unui echilibru instabil — variind de la epocă la epocă — între respectarea și nerespectarea lor. Studiul despre funcția, norma și valoarea estetică apare ca o adevărată „dialectică a esteticului" și în același timp ca o contribuție la sociologia și gnoseologia lui. Interesant de relevat, în același sens, mi se pare a fi atenția deosebită acordată de Mukařovský rolului gnoseologic al esteticului: „Funcția estetică înseamnă, deci, cu mult mai mult decît o simplă spumă la suprafața lucrurilor și a lumii, așa cum a fost cîteodată considerată. Intervine fundamental în viața societății și individului, contribuind — și nu numai pasiv, ci mai ales activ — la dirijarea raportului lor față de realitate". Poziția dominantă a esteticului în artă — ca trăsătură definitorie a acestuia față de alte domenii ale activității omenești — nu e înțeleasă de Mukařovský ca o dominare cantitativă a acestuia sau ca diminuare a ponderii valorilor extraestetice. Dimpotrivă, valoarea estetică devine în concepția esteticianului ceh „transparentă" (průhledná) și trece dialectic în valori extraestetice, ea fiind de fapt denumirea globală a unității dialectice a diverselor componente ale operei: a celei etice, de cunoaștere, de reflectare, de comunicare ș.a. Scopul ei e de a menține toate aceste funcții în unitate și echilibru, astfel încît nici una dintre ele să nu le domine pe celelalte în așa măsură încît să scoată opera de artă din sfera propriei existențe și s-o introducă în sfera extraestetică, caracterizată prin dominarea vreuneia din funcțiile ei practice sau teoretice. Aici trebuie sesizată și o anumită contradicție internă a gîndirii mukařovskýene, și anume: valoarea estetică e, pe de o parte, doar „unul din polii nesemnificativi ai antinomiei", fiind transparentă, fără conținut și scop propriu, pe de altă parte, tocmai pentru că organizează unitatea dinamică a operei, îndeplinește funcția de particularizare a artei (*Arta — Umění*). Problema e reluată și dezbătută în alte două studii, *Însemnătatea esteticii* (*Význam estetiky*) și *Sarcinile esteticii generale* (*Úkoly obecné estetiky*), în care autorul distinge patru poziții care pot fi luate față de realitate. Această diferențiere a pozițiilor fundamentale pe care le poate avea omul față de lume — poziția practică, teoretică (de cunoaștere), magic-religioasă și estetică — are o însemnătate metodologică deosebită. Aceeași chestiune e tratată și în articolul *Locul funcției estetice printre celelalte* (*Místo estetické funkce mezi ostatními*), în care, alături de o competentă analiză a problemelor esteticului artistic, e alcătuită — pe bază fenomenologică — și o tipologie a funcțiilor. Mukařovský împarte mai întîi funcțiile în directe și semiologice. Apoi, pe cele dintîi le divide în practice și teoretice, iar pe celelalte în simbolice și estetice. Dintre acestea, singură funcția estetică asigură omului menținerea

autenticității viziunii sale asupra lumii, subminînd consecvent automatismul și convenția în percepție.

Studiul *Poate avea valoarea estetică în artă valabilitate universală?* (*Může míti estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?*) a deschis lui Mukařovský calea spre depășirea relativismului epocii, punînd problema bazei antropologice a valorii estetice și indicînd drumul spre o nouă ontologie a valorilor artistice. După Mukařovský, perenitatea operei de artă se verifică atunci cînd ea reușește să-și păstreze complexitatea tematică și efectul estetic dincolo de situația și epoca care au generat-o, atunci cînd ea „se adresează către ceea ce e general uman în om", bazei lui antropologice.

Folosirea de către Mukařovský a noțiunilor de semn (znak) și semnificație (význam) în domeniul gnoseologiei litaraturii și artei a deschis o altă importantă sferă de preocupări. În structuralismul ceh, aceste două noțiuni au fost preluate din lingvistică (în special de la de Saussure și K. Bühler). Mukařovský folosește definițiile curente ale semnului, după care acesta e „o verigă între obiectul și subiectul cunoașterii" sau „o realitate perceptibilă cu ajutorul simțurilor și care se raportează la o altă realitate" sau, în sfîrșit, un factor social „mijlocind între subiectul emițător al semnului și subiectul receptor, ca membri ai unui anumit colectiv". E adevărat că interpretarea simplificatoare a tezei despre „gratuitatea" semnului estetic a îngreuiat la început stabilirea nuanțată a raportului operei de artă față de realitate. Deși a accentuat citeodată excesiv deosebirea dintre semnul de comunicare și semnul estetic, evidențiind autonomia celui din urmă, Mukařovský a încercat permanent să rezolve pozitiv acest raport (*Arta ca fapt semiologic — Umění jako semiologický fakt*).

În concordanță cu împărțirea artei în artă tematică și nontematică, el divide și semnele în artă, în semne de comunicare și semne autonome. Raportul lor față de realitate l-a bazat Mukařovský pe tensiunea dialectică între indicarea realității concrete, în cazul semnului de comunicare, și năzuirea către contextul general al fenomenelor sociale, în cazul semnelor autonome.

În amplul studiu intitulat *Intenționalitatea și nonintenționalitatea în artă*(*Záměrnost a nezáměrnost v umění*), Mukařovský încearcă să unifice conceptul artei ca semn cu conceptul artei „ca lucru". El pleacă de la înțelegerea conceptului de intenționalitate ca o categorie semantică. Înțelegerea operei de artă doar ca semn îi asigură acesteia unitatea semantică necesară, însă o sărăcește, în același timp, de încorporarea directă în realitate, de imediatețea și concretețea care-i sînt indispensabile. Dimpotrivă, ceea ce e simțit ca nonintențional, ca întîmplător dă acea senzație de autentic, de trăit, care se degajă din fiecare operă de artă cu adevărat mare.

Urmărind evoluția internă a esteticii mukařovskýene între anii 1931 și 1945, apare evident efortul de a elucida tocmai acele aspecte pe care le neglijase sau le cercetase doar în treacăt în etapa formalistă, de început, a poeticii sale. Din punctul central al esteticii sale, reprezentat de structura obiectivă a operei de artă, Mukařovský trimite sonde în domenii din ce în ce mai îndepărtate punctului de plecare lingvistic, inițial. În felul acesta, poetica sa s-a metamorfozat treptat în estetică și în filozofia artei. Interesat de problema raportului operei față de realitate și a operei ca realitate, ca lucru, de problema valabilității universale a valorii estetice, de rolul activității creatoare a subiectului, de problema concepției despre lume și a interpretării acesteia, Mukařovský a reușit să depășească prin aceste preocupări filozofice granițele sistemului său structuralist inițial.

Problema importanței personalității în artă, de exemplu, și-a pus-o Mukařovský mai întîi în studiul *Individul în artă* (*Individuum v umění*), prezentat pentru prima oară, în 1937, la al II-lea Congres de estetică de la Paris. Mai tîrziu esteticianul s-a reîntors în repetate rînduri la această chestiune, reluînd-o sub alte aspecte: raportul poet-epocă, dialectica individului și tendințelor obiective ale dezvoltării dialectice, problema structurii personalității artistice creatoare. După părerea lui Mukařovský, personalitatea creatoare joacă rolul hotă-

ritor în alcătuirea operei de artă, fiind în acelaşi timp însuşi principiul unificator al structurii ei artistice. Între creator şi operă se interpune totuşi un intermediar: tradiţia artistică vie, care e însă departe de a diminua rolul creator al subiectului.

În studiul *Arta şi concepţia despre lume (Umění a světový názor)*, Mukařovský subliniază faptul că concepţia despre lume e principiul fundamental al structurii artistice a operei de artă şi, în acelaşi timp, elementul care face legătura între artă şi domeniul culturii şi al producţiei materiale.

În sfîrşit, în ultima parte a volumului, oprindu-se asupra cîtorva personalităţi ale literaturii şi picturii cehe moderne (Vančura, V. Nézval, F. X. Šalda, Zrzavý, Štyrský, Toyen), esteticianul ceh apare lectorului în ipostaza inedită de teoretician al mişcării interbelice de avangardă şi al artei moderne, în general. Aceste studii dovedesc că dialectica n-a rămas pentru Mukařovský un principiu aplicabil doar sistemului noţional al ştiinţei, ci că e o metodă de cercetare şi de analiză a formelor artistice concrete. Un exemplu magistral de analiză dialectică mi se pare a fi studiul despre contradicţiile artei moderne (*Contradicţii dialectice în arta modernă — Dialektické rozpory v moderním umění*).

Analizînd concret contradicţiile dintre artă şi societate, dintre artă şi viaţa psihică a creatorului ei, dintre operă ca semn de comunicare şi operă ca semn autonom, dintre material şi folosirea lui în operă, dintre funcţia estetică şi funcţiile extraestetice, dintre tendinţa spre puritate a genurilor literare şi sinteza lor, Mukařovský ajunge la concluzia că criza artei moderne se datoreşte în mare parte estompării „responsabilităţii gnoseologice" a personalităţii creatoare. În aceste împrejurări, în faţa privirilor receptorului, în locul personalităţii psihologice complexe, dar unice a artistului, se afirmă cu claritate structura artistică obiectivă a operei şi o dată cu ea numeroasele contradicţii dialectice care o străbat în toate direcţiile. Structura apare eliberată de dependenţa sa de individ şi de realitatea materială, dar, în felul acesta, echilibrul ei e subminat; antinomiile, care în mod normal se manifestă ascuns, trec pe primul plan. Opera de artă apare ca un ansamblu de contradicţii. Mukařovský scoate însă, în acelaşi timp, la iveală tendinţa spre ordine dinamică, eforturile de reconstrucţie a lumii valorilor, care există în acest aparent haos care e arta modernă.

Opera de artă şi arta în general, ca proces istorico-social, sînt fenomene complexe şi multidimensionare. De aceea nici estetica şi ştiinţa despre artă marxistă nu trebuie reduse la o singură dimensiune, sociologică sau ideologică. Pentru a cuprinde arta în întreaga ei complexitate, estetica ştiinţifică poate şi trebuie să folosească toate metodele şi căile de acces spre operă, de la cea sociologică şi cultural-istorică, pînă la analizele structurale, semantice, lingvistice şi formale. În acest sens, opera lui J. Mukařovský poate oferi esteticii moderne nu numai un singur impuls preţios.

Esenţial e ca pluralitatea modalităţilor de abordare exegetică a operei de artă să se sprijine pe o bază filozofică unică, de pe poziţiile căreia să poată fi interpretată ştiinţific natura operei de artă, sensurile ei, semnificaţia sa pentru om etc.

Simona Popescu

RAYMOND TROUSSON: *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Geneva, 1964, vol I—II, VI + 561 p.

Succesul excepţional de care s-au bucurat personajele legendare greceşti în literatura universală a determinat apariţia unui număr mare de lucrări consacrate studiului circulaţiei acestora de-a lungul veacurilor. În mod paradoxal, însă, Prometeu, personaj al cărui mit a fost reluat de nenumărate ori din antichitate pînă în zilele noastre, nu a format pînă acum

obiectul unui studiu complet. În acest fel cartea lui Raymond Trousson umple în mod fericit o lacună.

Introducerea este consacrată de autor definirii termenilor și precizării metodei. Astfel, noțiunea de mit este definită drept „o reprezentare simbolică a unei situații omenești exemplare în cadrul unui context religios". În momentul în care contextul religios dispare, mitul devine o temă literară. De aceea Trousson își intitulează cartea *Tema lui Prometeu* și nu *Mitul lui Prometeu*, cum se obișnuiește.

Studiul face parte din domeniul literaturii comparate, mai precis, din ramura numită *Stoffgeschichte* sau *tematologie*. Deoarece cercetările tematologice au fost incriminate în ultima vreme de personalități ca Paul Hazard, J.-M. Carré etc., Raymond Trousson consacră un mare număr de pagini justificării metodei pe care o folosește. Concomitent cu cele două volume consacrate lui Prometeu, autorul a publicat în „Revue de Littérature Comparée", anul 1964, nr. 1, p. 101—114, un articol intitulat *Playdoyer pour la Stoffgeschichte*, în care dezbate pe larg problemele expuse în introducerea lucrării pe care o recenzăm. Pe scurt, ideile și argumentele sale sînt următoarele: cercetarea grupată, propusă de Paul Hazard și J.-M. Carré, a mai multor eroi asemănători în prezentările literare, cum ar fi de pildă Cain, Prometeu, Don Juan etc., cu alte cuvinte cercetarea prometeismului și nu a lui Prometeu, nu poate fi realizată pînă cînd nu au fost stabilite sensurile pe care le capătă eroii de-a lungul veacurilor. Autorul consideră în mod just, după părerea noastră, că, „înainte de a grupa mai mulți eroi sub același concept, trebuie cercetat dacă nu cumva același erou nu reprezintă mai multe concepte" (p. III). Catalogarea apriorică a unui mit este o metodă greșită. De altminteri, R. Trousson face o distincție netă între mitul situației (de pildă Antigona) și cel al eroului (de pildă Prometeu). În primul caz eroul este de neconceput în afara situațiilor, în cel de-al doilea, eroul reprezintă un simbol polivalent ce depășește situațiile.

Scopul lucrării este de a demonstra reluarea neîntreruptă a temei lui Prometeu în literatura universală și de a releva sensurile pe care le-a căpătat de-a lungul veacurilor. Pentru realizarea acestui scop autorul face, în măsura posibilităților, o trecere în revistă exhaustivă a mențiunilor lui Prometeu, deoarece tematologia are drept scop cercetarea concepțiilor referitoare la erou în toate epocile, ceea ce nu se poate realiza numai prin studiul autorilor importanți, cum ar fi în acest caz: Eschil, Goethe, Shelley etc. Procedînd astfel *Stoffgeschichte* ar deveni *Geistesgeschichte*.

După aceste cîteva considerații teoretice, R. Trousson intră propriu-zis în subiect. Investigația sa începe cu o scurtă discuție asupra genezei mitului prometeic. Mitul prometeic este considerat ca aparținînd unui patrimoniu indo-european; el se dezvoltă însă separat la fiecare popor; simbolurile identice se explică prin paralelismul evoluțiilor psihologice al diferitelor popoare. În literatură, Prometeu apare pentru prima dată la Hesiod, simbolizînd condiția umană. Mult mai complex, în tragedia lui Eschil el este interpretat drept simbolul inteligenței, al sacrificiului voluntar în numele salvării oamenilor, iar piesa, ținîndu-se seama de ceea ce se cunoaște despre *Prometeus Lyomenos*, drept singura rezolvare care s-a dat „dificilei probleme a coexistenței pașnice între zei și muritori".

Următoarea etapă importantă în istoria temei este reprezentată de opera lui Lucian din Samosata. Sofistul îl prezintă în dialogurile sale drept inițiatorul civilizației, zeul filantrop și mai ales drept principiul revoltei. Prometeu devine principiul creației. La ceilalți scriitori ai antichității, fiul lui Iapet apare drept creatorul animalelor (Esop, Elian, Achile Tatius), creatorul femeii (Menandru), iar la unii scriitori legenda este negată în întregime (Pliniu cel bătrîn, Philostrat). În timpul antichității tîrzii și în timpul evului mediu, tema prometeică intră într-o etapă numită în mod plastic de R. Trousson „Le sommeil de Prométhée". Aceasta nu înseamnă că Prometeu dispare din literatură, ci numai că mitul pierde orice valoare și semnificație. În cadrul acestui capitol autorul respinge peremtoriu teza, acreditată în ultima vreme, potrivit căreia scriitorii evului mediu îl considerau pe Prometeu drept simbolul Cris-

tului. Primul scriitor care conferă sensuri noi mitului este Boccaccio în scrierea *De genealogia deorum gentilium*; el interpretează retragerea titanului în Caucaz drept un exil voluntar, necesar reflecției și creației. În Renaștere, Prometeu este considerat drept simbolul artistului creator. Faptul că nici o operă majoră nu este consacrată fiului lui Iapet în timpul Renașterii îl face pe R. Trousson să conchidă că „dacă Renașterea este un veac prometean, ea nu este veacul lui Prometeu". Secolul al XVII-lea nu constituie în ceea ce îl privește pe Prometeu decît o prelungire a Renașterii, cu excepția lui Hobbs, care în *De cive* dă prima interpretare socială a mitului. Veacul următor îl prezintă în mod defigurat pe titan drept un exemplu de orgoliu pedepsit. De mai multă atenție se bucură Pandora, care este considerată drept echivalentul grec al Evei. Singurii care continuă tradiția sînt Voltaire, care îi atribuie spiritul de revoltă, și Shaftesbury, care îl consideră drept simbolul creatorului. Punctul de cotitură al tradiției prometeice este reprezentat de opera lui Goethe, unde titanul apare drept simbolul artistului de geniu care el însuși este un demiurg; ingerința divinității este refuzată , iar revolta lui Prometeu devine legitimă.

Prima operă romantică importantă referitoare la Prometeu este *Prometheus unbound* al lui Shelley. Poemul este un protest împotriva despotismului, o denunțare a religiei tradiționale și un apel lansat științei și rațiunii. La Shelley apare pentru prima oară paralela Prometeu — Isus Cristos, care va fi preluată în continuare de romantism. Tradiția antică a reconcilierii lui Prometeu cu Zeus dispare definitiv. Mitul prometeic este aplicat în continuare lui Napoleon Bonaparte, care este privit ca un titan răufăcător, și se insistă mai ales asupra supliciului de la Sfînta Elena. În Anglia, Prometeu devine simbolul luptei pentru meliorismul politic și social. Joseph Lloyd Breretron compune o parodie politică în care Prometeu este John Bull, Vulcan un *policeman*, Mercur un inspector de poliție etc., iar scena se petrece la Scotland Yard.

O dată cu romantismul, Prometeu reprezintă umanitatea în luptă împotriva răului, al cărui simbol este Dumnezeu, și în acest cadru R. Trousson prezintă teza lui K. Marx privitoare la titan, împreună cu cea a lui Ernst von Feuchtersleben, Thomas Kible Hervey etc.

În secolul al XX-lea se constată o sărăcire a polivalenței mitului, și numele lui Prometeu este de multe ori lipsit de valoare simbolică. Asistăm uneori la încercări în genul celei arătate mai sus a lui Breretron; în piesa lui Max Aub, Prometeu este indignat de faptul că Statele Unite dețin monopolul bombei atomice și devine spion pentru a smulge secretul bombei. Hefaistos este în această piesă unchiul lui Prometeu vîndut capitaliștilor, Hermes un curier și agent dublu, iar zeii Olimpului plutocrații americani. Sensul nou însă pe care îl capătă mitul în secolul al XX-lea este încrederea nelimitată în progresul material și perfecționarea tehnică.

Concluziile lui R. Trousson la ampla panoramă prometeană pe care o înfățișează sînt următoarele: Prometeu nu poate fi identificat cu Manfred, Faust, Cain etc. Singurele apropieri care se pot face, bineînțeles nu pentru toate perioadele, sînt cele cu Satan și, începînd cu secolul al XVII-lea, cu Cristos. În epoca modernă proteiformul titan începe să piardă prodigioasa lui putere de metamorfoză și riscă să dispară din literatură.

Am rezumat pe scurt în cele de mai sus conținutul cărții lui R. Trousson. Ea se încheie cu o vastă bibliografie (p. 491—541) și un indice de nume (p. 543—551). Panorama înfățișată de autor este impresionantă. Cum mărturisește el însuși în prefață, au fost parcurși 700 de autori și 900 de opere, fără a pune la socoteală imensa bibliografie de specialitate cercetată. Ne luăm însă dreptul de a formula cîteva rezerve: a) în primul rînd, concepția geografică a autorului este destul de ciudată. Cartea se intitulează *Tema lui Prometeu în literatura europeană*, iar investigația se limitează exclusiv la literatura occidentală. Nici literatura bizantină, nici cea poloneză etc. nu se bucură de vreo atenție. Prometeu este însă prezent și în literatura română, iar în studiul său referitor la acest subiect T. Vianu expune idei deosebit de interesante, cum ar fi filiația dintre Lucian din Samosata

și Shaftesbury, pe care R. Trousson nu o relevă; b) în al doilea rînd, socotim că lectura studiului este îngreuiată de o serie de probleme secundare discutate de autor, de pildă autenticitatea și datarea *Prometeului* lui Eschil; c) în al treilea rînd, se impunea o integrare mai precisă a autorilor discutați în mentalitatea epocii. În acest sens, constatăm spre exemplu că este zugrăvit prea vag climatul spiritual în care a trăit Lucian și rolul pe care l-a jucat evhemerismul în distrugerea credinței în zei în epoca elenismului; d) în al patrulea rînd, considerăm că poziția lui K. Marx față de titan trebuia explicată în cadrul general al filozofiei marxiste, și nu numai menționată alături de cîțiva scriitori mărunți.

Aceste observații bineînțeles nu scad meritele lucrării lui R. Trousson. Prin vasta panoramă pe care o zugrăvește, autorul dovedește cu prisosință utilitatea studiilor de tematologie.

Gh. Ceaușescu

„*Les Nouvelles littéraires*", noiembrie — decembrie 1967

„Les Nouvelles littéraires", una dintre cele mai reputate publicații săptămînale franceze, vădește preocupări mult mai variate decît ar lăsa titlul ei să se înțeleagă. Deși dominantă rămîne comentarea fenomenului literar, paginile revistei țin la curent pe cititor în același timp cu celelalte arte și cu problemele științifice, sociale sau politice la ordinea zilei. Expoziția Théodore Rousseau și ultimul film al lui Jacques Tati, transplantarea inimii și aniversarea Mariei Curie, filozofia lui Kierkegaard și premiera unei piese de Montherlant, spectacolul de operă, concertele și emisiile televiziunii — iată numai cîteva din aspectele prezente de fiecare dată în coloanele „Noutăților literare". Avînd un ușor caracter de magazin, revista răspunde în felul acesta mai tuturor exigențelor și curiozităților cultural-artistice, informînd cu exactitate și promptitudine.

Rubricile literare sînt consacrate nu atît beletristicii, cît criticii literare, dezbaterii, confesiei, interviului, cronicii și recenziei. Publicarea unei nuvele sau a unui fragment de roman e aproape festivă, ea fiind reprezentată de consacrați iluștri ca Montherlant (*La ville dont le Prince est un enfant*), Hervé Bazin (*Le matrimoine*) sau de laureați ca Miguel Angel Asturias (premiul Nobel de literatură pe 1967). Surprinzător, în cele opt numere la care ne referim, în afară iarăși de două ocazii festive (René Clair — *Le rive de Brassens* și Reymond Escholier — *Noël sans Marie Noël*), nu citim nici o poezie și nici un articol despre lirică.

Sectorul unde-și dă revista măsura ei adevărată este, cum spuneam, comentarea fenomenului literar, pentru care sînt folosite cele mai diverse forme. Mărturia, profesiunea de credință, de pildă, îl pune pe scriitor în relație directă și explicită cu publicul. Astfel, Jean Cau în articolul *Pour un théâtre de névrose* afirmă cîteva adevăruri cunoscute despre complicatul proces de creație, ca acela al legăturii indisolubile dintre autor și personajele sale, sau al faptului că arta ca act ce pune ordine în propriile pasiuni e o „trădare". Preferînd un teatru de nevroză și pasiune, autorul, perfect lucid, militează pentru „nebunia rațiunii" și nu pentru „nebunia nebuniei". El are oroare de tot ce e beție și drog, de renunțarea la funcțiile minții omenești. Din punctul de vedere al specificității ca gen, teatrul i se pare mai dificil decît romanul, deoarece tot greul e lăsat pe umerii personajelor. „Ecrire pour le théâtre, se confesează expresiv Jean Cau — c'est comme marcher avec une épée dans le dos".

Atitudinea caracterizează de obicei pe autorii articolelor din „Les nouvelles littéraires". Un spirit polemic și chiar partizan atunci cînd se apără o idee, o opinie, o poziție. *J'en appelle!* exclamă Marc Bernard pentru a denunța injustețea criticii față de o seamă

de capodopere uitate; *Contre le baraguin tribal* își intitulează Maurice Genevoix filipica adresată stricătorilor de limbă franceză. Dar polemic în cel mai înalt grad se dovedește Pierre de Boisdeffre în *Scrisoarea deschisă către Robbe-Grillet*, unul dintre cele mai virulente pamflete din cîte s-au scris contra „noului roman". Autorul începe sistematic printr-o expunere a situației romanului francez de după cel de-al doilea război mondial, spre a-și stabili o bază de atac, de unde curînd se și lansează cu o vervă și o imagistică polemică de cea mai bună calitate. Astfel, Boisdeffre constată că Robbe-Grillet „a depus la vestiar accesoriile clasice ale genului: personaje, anecdotă, situații...", că acest „Copernic al romanului", cum l-a numit Roland Barthes, principalul susținător teoretic al noii mișcări, e mai degrabă un Robespierre care a instalat o adevărată teroare. O asemenea literatură „de obiecte" rupînd toate legăturile cu lumea, cu esența umană, eșuează pînă la urmă lamentabil. Cît despre cititor, el se află sub o gravă amenințare: „După lectura cărților dv. — zice autorul pamfletului — ești ca după febră tifoidă... ; ori mori, ori rămîi idiot".

Denunțînd enorma artificiozitate și chiar impostura noului roman, caracterul său efemer, de experiment care a făcut prea mult zgomot, Pierre de Boisdeffre încheie caustic și patetic: „Frumos inginer [Alain Robbe-Grillet e de profesie inginer agronom], cu mîini puternice, fiți dv. înșivă, Robbe-Grillet! Pentru ce zăboviți pe drumuri desfundate, în băltoacele stătute și tufișurile pipernicite ale literaturii care niciodată n-a însemnat cu adevărat ceva pentru dv.? Literatura, pentru Giraudoux și pentru primul Sartre, pentru Alain Fournier și pentru Giono, este o prietenă, o patrie, aproape o femeie. Dv. ați făcut din ea obiectul unei analize sociologice și pretextul unei cariere.

Există atîtea alte feluri de a-ți face o situație decît acela de a scrie romane care pe dv. vă omoară și pe noi ne plictisesc. Puneți-vă cărțile pe foc, Robbe-Grillet! Scăpați-ne de acest mucegai care an de an se întinde peste Literele noastre. Nu mai semănați în calea tuturor vînturilor aceste ciuperci năucitoare care nu combat insomnia, ci o răspîndesc. Economisiți-vă timpul dv. și pe al nostru. Studiați sistemul metric, pentru că acolo e pasiunea dv".

Alături de articolul de atitudine, polemic, întîlnim articolul de problemă, scris de asemenea cu temperament, însă fără aciditatea și culoarea verbală a pamfletului. Accentul cade pe interpretare, pe argumentație, tonul e calm, persuasiv, ca în explicarea filmului documentar *La Nuit et les Phares* de Max Pol-Fouchet consacrat lui Baudelaire criticul de artă (*Cum îl văd* pe *Baudelaire*) sau și mai bine în articolul *Salvarea prin carte* (*Le salut par le livre*) de Luc Decannes, care ne-a plăcut în chip deosebit. Autorul pornește de la ideea că actul lecturii nu poate fi înlocuit cu nici o altă operație intelectuală și cu nici un fel de accesoriu tehnic modern (film, televiziune etc.). În cadrul raportului carte — cititor, omul se retrage în el însuși, avînd posibilitatea unei identificări cu lumea imaginară în mijlocul căreia trăiește temporar, desprins de contingent. El o cucerește singur, fără nici o constrîngere. Lectura se înfățișează ca actul cultural cel mai liber și exercițiul educativ cel mai profitabil și cel mai sigur, în asimilarea trainică a cunoștințelor, în formarea gustului și a judecății critice, în dezvoltarea imaginației. Într-o lume ca a noastră, și cu atît mai mult în cea occidentală, în care mijloacele tehnice tind să instaleze o anume comoditate intelectuală, în atîtea privințe primejdioasă, articolul lui Luc Decannes e un semnal de alarmă bine venit.

Cronica literară în „Les Nouvelles littéraires" e susținută cu regularitate de François Nourissier, care comentează cu dezinvoltură, siguranță a caracterizărilor, cursivitate de idei și de stil. În perioada noiembrie — decembrie 1967, un loc de frunte l-au ocupat cărțile premiate, despre care însă au scris și alți critici. Iată laureații: Michel Tournier: *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (Marele premiu al Academiei Franceze), André Pieyre de Mandiargues: *La marge* (Premiul Goncourt), Salvat Etchart: *Le levé du soleil* (Premiul Renau

dot), Clara Etcherelli : *Elise ou la vraie vie* (Premiul Femina), Claude Simon : *Histoire* (Premiul Medicis).

În ce privește obiectivitatea acordării premiilor un articol de Jean Mistler își exprimă neîncrederea în balanța juriilor, care se pare a fi fost cam nedreaptă. Necunoscînd cărțile în chip nemijlocit, nu ne putem, desigur, pronunța, dar observăm faptul că două dintre romanele distinse abordează probleme foarte actuale, ca aceea a rasismului (Salvat Etchart : *Le levé du soleil*) sau a condiției femeii muncitoare (Clara Etcherelli : *Elise ou la vraie vie*).

Înainte de a ne opri ceva mai mult asupra criticului cel mai interesant după părerea noastră, care susține unul din foiletoanele de bază ale revistei, să amintim că problemele de istorie literară sînt și ele prezente, fără teama de erudiție și de pretinsul exces de monografism ce se manifestă la unii critici de la noi. O literatură multiseculară cum e cea franceză încă mai găsește să spună lucruri noi despre Molière (*Molière génial et familier* de G. Bordonone), despre Balzac (*La fiction dépasse la réalité* de Roger Pierrot, unde se discută valoarea excepțională a scrisorilor către D-na Hanska), încă mai poate primi cu interes o monografie consacrată lui Goethe, după atîtea cite s-au scris... De altfel, critica literară a revistei se face în perspectiva istoriei literare, care servește întotdeauna ca etalon în formularea judecăților estetice. Criticul care se mișcă cel mai degajat pe ambele terenuri în afară de Boisdeffre este R. M. Albérès. Autorul *Istoriei romanului modern* impresionează prin inteligența critică, prin incizia profundă și diagnosticul precis, prin ironie, persuasiune și plasticitate. Receptiv la formulele cele mai moderne, el nu le acceptă decît ca experimente, respingîndu-le tranșant cînd acestea s-au dovedit sterile. Cunoscător al mai multor literaturi străine, criticul are posibilitatea unor asocieri ce-l ajută să fixeze opera prin comparație pe orizontală și verticală, să-i găsească expresia metaforică primară. Articolele sale se adresează nu atît autorului, cît cititorului, pe care-l informează doct, îl inițiază agreabil, îl călăuzește pertinent în lectură, indicîndu-i fără ezitări unde anume să-și oprească atenția. Circumspect față de metodele noii critici, ale cărei origini le găsește cel puțin în parte la Jacques Rivière, la Du Bos și în intuiționismul bergsonian, Albérès profesează o critică universitară de tip superior, antisorbonardă, erudită, explicativă și creatoare în același timp, folosind de la caz la caz implicațiile filozofice, psihologice și sociologice, subsumate mereu esteticului ca valoare unică și ordonatoare. Sînt rari criticii cu o atenție atît de bine distribuită între prezent și trecut, cu un gust așa de rafinat de valorile clasice și așa de sensibil la noutatea modernă. Sînt rari criticii care să comunice așa de familiar și așa de competent cu cititorul, care să stăpînească atît de bine arta causeriei literare, de cea mai ilustră tradiție franceză. Prin foiletoanele lui Albérès și Boisdeffre „Les Nouvelles littéraires" este una din revistele de cea mai înaltă ținută intelectuală din lume.

Al. Săndulescu

Cronică

ACTIVITATEA INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „GEORGE CĂLINESCU" ÎN ANUL 1967

Activitatea Institutului de istorie şi teorie literară „George Călinescu" s-a desfăşurat în anul 1967 în patru direcţii fundamentale: istoria literaturii române, literatură universală şi comparată, teoria literaturii şi folclor literar.

Sarcina principală ce a revenit membrilor Institutului a constituit-o elaborarea tratatului de Istoria literaturii române, lucrare care face parte şi din Planul de Stat. Volumul al II-lea (redactor şef prof. dr. doc. Al. Dima, membru corespondent al Academiei; redactori adjuncţi: prof. I. C. Chiţimia, şef de secţie, conf. Paul Cornea, şef sector, şi prof. E. Todoran, decanul facultăţii de filologie a universităţii din Timişoara; secretar: Stancu Ilin, cercetător principal) a fost predat secţiei de ştiinţe filologice a Academiei R.S.R. În urma observaţiilor din referatele întocmite de acad. Al. Philipide, prof. S. Cioculescu, membru corespondent al Academiei, prof. G. Ciopraga (Iaşi) şi Ov. Papadima, şef de secţie la Institutul de istorie şi teorie literară „George Călinescu", volumul a suferit ultimele retuşuri şi a fost predat editurii Academiei urmînd să apară în anul 1968. La volumul al III-lea (secretar Cornelia Ştefănescu, cercetător ştiinţific principal) a fost definitivată tematica şi s-a trecut la redactare. Volumul al IV-lea (secretar Al. Săndulescu, cercetător ştiinţific principal) şi volumul al V-lea (secretar G. Muntean, cercetător ştiinţific) sînt în faza de adunare a materialului şi de redactare parţială. În şedinţele plenare ale Institutului au fost citite şi discutate două capitole din tratat: *M. Sebastian romancier* (Cornelia Ştefănescu) şi *Poezia lui Ion Barbu* (Dinu Pillat), ambele fiind apreciate favorabil.

În cadrul sectorului de literatură română a fost realizat volumul I din seria de *Documente literare*, care a apărut sub egida Editurii Academiei la sfîrşitul anului 1967 şi a fost bine primit de presa de specialitate. Alcătuit de un colectiv de tineri cercetători — P. Costinescu, R. Butnaru, C. Velculescu şi Anca Rizescu — şi avînd ca redactori responsabili pe conf. Paul Cornea, şef de sector, şi Elena Piru, cercetător principal, volumul pune la dispoziţia cercetătorilor istoriei literaturii române documente inedite referitoare la 18 scriitori români de la jumătatea veacului al XIX-lea, cum ar fi de pildă scrisori ale lui C. A. Rosetti, Bolintineanu, Cezar Bolliac, I. Voinescu II, Costache Negri etc., precum şi versiunea integrală a lucrării lui C. Negruzzi *Vînătorul bun sau meşteşugul de a trage cu puşca*. Volumul al II-lea a fost alcătuit în 1967 şi urmează să apară în anul 1968.

O temă majoră în cadrul preocupărilor de istorie a literaturii române o constituie *Istoria romanului românesc*. Volumul I, care cuprinde secolul al XIX-lea, a fost pregătit, iar pentru volumul al II-lea, romanul românesc între 1900—1918 a fost realizată documentarea şi adunarea materialului, urmînd ca în 1968 să înceapă redactarea.

În cadrul sectorului de teoria literară au fost realizate următoarele studii ce vor fi publicate în „Revista de istorie şi teorie literară": 1) *Problematica modernă a teatrului. Ideea de absurd ca o modalitate în dramaturgie* (*M. Duţă*). Lucrarea a fost discutată într-o şedinţă

a sectorului de teorie a literaturii și în ședință plenară și a fost apreciată ca o contribuție importantă în această problemă controversată, care se adaugă și altor intervenții ale aceluiași autor apărute în presă (cf. „Revista de istorie și teorie literară", 1967, nr. 4); 2)Prima parte a lucrării *Izvoarele greco-latine ale esteticii moderne* (R. Hîncu). În ce privește lucrarea *Tendințe maiorescene și tendințe gheriste în critica românească a secolului al XX-lea*, care se realizează sub conducerea prof. Vladimir Streinu, faza de documentare a fost încheiată, urmînd să se treacă la redactarea ei.

Membrii sectorului de literatură universală și comparată au continuat cercetările în cadrul temei „Relații între literatura română și literaturile străine", realizînd următoarele studii: *Molière și literatura română* (Eug. Oprescu), *Traducerile din Arghezi în limba italiană și franceză* (M. Schiopu), *Calderon de la Barca în literatura română* (M. Freiberg) și *Autorii români în traduceri englezești* (Ileana Constantinescu). Aceste studii au fost citite și discutate în ședințe de sector și în ședințele plenare ale Institutului căpătînd aprecieri favorabile. Ele vor fi publicate parțial în „Revista de istorie și teorie literară" și apoi vor fi incluse *in extenso* într-un volum de studii de literatură universală și comparată.

Cercetările de folclor au fost axate pe două teme: „Structura artistică a speciilor folclorice", în cadrul cărora au fost realizate studiile *Cîntecul funerar* (I. C. Chițimia), *Snoava și povestirea* (S. Popescu) și *Tradiția și legenda* (I. Oprișan). Discutate în ședințe plenare ele s-au dovedit a fi apte de publicare. A doua temă o constituie „Elementele folclorice în operele scriitorilor români", în cadrul căreia Viorica Nișcov a redactat lucrarea *Elemente folclorice în opera lui Gala Galaction*, care a fost apreciată într-o ședință plenară a institutului drept o interesantă contribuție la exegeza acestui scriitor. Împreună cu alte studii similare ea va apărea într-un volum în cursul anului 1968.

Între 28 și 29 iunie 1967 Institutul de istorie și teorie literară a organizat la București prima consfătuire națională de literatură comparată. Consfătuirea a prilejuit un interesant schimb de opinii cu privire la metodologia disciplinei, la perspectivele ei, la istoricul comparatismului românesc și la relațiile între diferitele literaturi. Din cele 22 de comunicări, 6 au fost realizate de membrii Institutului de istorie și teorie literară. Toate comunicările vor fi publicate într-un volum, însoțite de rezumate în limbi străine. S-a hotărît ca asemenea consfătuiri să fie organizate din doi în doi ani.

Săptămînal au avut loc la Institut ședințe plenare în cadrul cărora au fost discutate lucrări elaborate în 1966, planuri ale noilor lucrări, informații bibliografice și, în ultimele luni ale anului, prezentări ale lucrărilor din planul anului 1967. În afară de acestea au mai fost ținute două ședințe cu caracter științific comemorativ: la 19 mai, cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la înființarea revistei „Convorbiri literare" și 50 de ani de la moartea lui Titu Maiorescu, au ținut comunicări Vl. Străinu, Rodica Florea și I. Oprișan și a fost citită o lucrare inedită a lui G. Călinescu referitoare la folclorul în „Convorbiri literare" (cf. „Revista de istorie și teorie literară", 1967, tom. 16, nr. 3, p. 343—372), iar la 6 octombrie, cu ocazia aniversării a 150 de ani de la nașterea lui M. Kogălniceanu, conf. Paul Cornea a prezentat o comunicare.

În anul 1967 Institutul a inițiat o nouă formă de manifestări științifice — ședințe deschise în care se dezbat probleme actuale de larg interes. În cadrul acestora au prezentat comunicări S. Velea, *Poporanismul în literatura română, rusă și polonă*, S. Alexandrescu, *Structuralismul în literatură*, iar pe bază unor referate întocmite de C. Jalbă și Ov. Papadima a fost discutată problema edițiilor critice ale operelor clasicilor români.

La 15 decembrie 1967 a avut loc prima ședință de „mărturii literare" în cadrul căreia a fost invitat la Institut scriitorul Demostene Botez.

În anul 1967 colaboratorii Institutului au participat la trei manifestări științifice în străinătate: Congresul al V-lea al „Asociației internaționale de literatură comparată" (Belgrad, 30 august — 5 septembrie 1967), la care au ținut comunicări prof. dr. doc. Al. Dima

și S. Velea, cercetător principal; Sesiunea științifică jubiliară „Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și literatura universală" (Moscova, 3 — 7 septembrie 1967) și consfătuirea științifică pe tema „50 de ani de literatură sovietică. Concepția asupra omului în literatura sovietică rusă" (Jena, 17 — 20 octombrie 1967), la care a participat și a ținut comunicări prof. M. Novicov.

În acest an au fost continuate deplasările în străinătate pentru schimb de experiență, documentare și specializare. Prof. Ov. Papadima, șef de secție, și Cornelia Ștefănescu, cercetător principal, au fost între 3 și 16 mai în R. P. Ungară, unde s-au interesat de activitatea Institutului de literatură maghiară din Budapesta și au avut un schimb de opinii cu colaboratorii săi. Al. Săndulescu, cercetător principal, fost pentru documentare și specializare între 8 ianuarie și 8 mai 1967 la Paris pentru tema „Metodele comparatismului literar". În acest timp a ținut la „École de langues orientales vivantes" o conferință cu tema „Dezbateri românești asupra romanului". Stancu Ilin, cercetător principal a fost în Polonia (26 aprilie — 26 iulie 1967), unde s-a documentat asupra problemelor evoluției romanului polonez modern și asupra metodologiei ediților critice. Elena Piru, cercetător principal, a fost în Franța (25 iunie — 8 august), unde a cules date noi privind familia lui Al. Odobescu, iar Cornelia Ștefănescu s-a documentat la Paris în legătură cu lucrarea *Opera lui Marcel Proust în România*. La întoarcerea în țară toți cei numiți au prezentat dări de seamă asupra activității lor.

De asemenea, Institutul a fost vizitat de specialiști în științele literare din Argentina, R. P. Bulgară, R. D. Germană, Franța, Polonia, R. P. Ungară și U. R. S. S.

În afara sarcinilor de plan, mai mulți membri ai Institutului au desfășurat o largă activitate publicistică și editorială. Pe lîngă studii și articole apărute în presa de specialitate, în anul 1967 au apărut lucrări mai ample cum ar fi: *Conceptul de literatură universală și comparată* de prof. dr. doc. Al. Dima, care semnează și studiul introductiv și traducerea la volumul lui Paul Van Tieghem *Literatura comparată*; monografia *Ovid Densușianu* de M. Bucur și, sub îngrijirea aceluiași, o ediție antologică Ovid Densușianu — *Flori alese din cîntecele poporului. Viața păstorească în poezia noastră populară. Folclorul. Cum trebuie înțeles. Graiul din Țara Hațegului*; volumul *Duiliu Zamfirescu — Scrisori inedite*, sub îngrijirea, cu un studiu introductiv și note de Al. Săndulescu; *Bibliografia analitică a periodicelor românești*, vol. I, partea a aII-a și a III-a, alcătuită în colaborare de Ioan Lupu, Nestor Camariano și, din cadrul Institutului, Ovid Papadima. Stan Velea a asigurat traducerea și prefața la volumul de nuvele *Fiu de nobil* de W. Reymond.

Gh. Ceaușescu

ACTIVITATEA SECȚIEI DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR DE LA CENTRUL DE LINGVISTICĂ, ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR DIN IAȘI ÎN ANUL 1967

În anul 1967, activitatea secției de istorie literară și folclor a fost axată, ca și în anii trecuți, pe cîteva probleme principale, de deosebit interes în istoria literară. În volumul al doilea al tratatului *Istoria literaturii române*, volum coordonat de un comitet condus de prof. Al. Dima, și-au înscris participarea cu capitolele *Costache Negruzzi* și *Costache Conachi* prof. N. I. Popa, șeful secției, și Al. Teodorescu, cercetător principal. Temele abordate anul acesta au avut un caracter mai variat, fiind orientate spre cercetarea monografică a unor aspecte legate de valorificarea moștenirii literare, precum și spre problemele de literatură actuală și de literatură comparată și universală. Studiului operei lui Mihail Sadoveanu i s-a acordat o atenție deosebită.

În planul de cercetare au figurat următoarele teme: *N. Iorga și literatura universală* (prof. N. I. Popa); *N. Iorga, critic și istoric literar* (I. Lăzărescu); *D. D. Pătrășcanu, studiu monografic* (Al. Teodorescu); *N. Gane, studiu monografic* (Remus Zăstroiu); *Mihai Codreanu, studiu monografic* (Gabriela Drăgoi); *Duiliu Zamfirescu, poet* (Stănuța Crețu); *Metafora în opera lui Mihail Sadoveanu* (Dan Mănucă); *Expresia dramatică în opera lui Mihail Sadoveanu* (Florin Faifer); *Problemele romanului românesc* (Leon Volovici). Cercetarea în domeniul folclorului a fost reprezentată de o lucrare care valorifică contribuția revistelor de folclor din Moldova (Lucia Hopu, *Reviste de folclor moldovene*: *„Ion Creangă"* și *„Tudor Pamfile"*).

În ședințele de lucru ale secției a fost discutat, și recomandat spre publicare în revista noastră, „Anuarul de lingvistică și istorie literară", 1967, un grupaj de studii și articole consacrate problemelor de istorie a criticii literare românești; Al. Teodorescu, *Istoria criticii literare românești (1880—1900)*; Dan Mănucă, *Sistemul estetic al lui M. Dragomirescu*; Remus Zăstroiu, *Elemente de critică literară în presa socialistă (1900—1916)*; Leon Volovici, *G. Ibrăileanu, istoric literar*; Gabriela Drăgoi, *B. P. Hasdeu, critic literar*.

Cu prilejul aniversării a 100 de ani de la apariția revistei „Convorbiri literare", la ședința de comunicări științifice, organizată la București, în iunie 1967, Al. Teodorescu a prezentat lucrarea *„Convorbirile literare" și folclorul*. Același cercetător a participat cu comunicarea *M. Kogălniceanu și problemele culturii naționale* la manifestația științifică prilejuită de aniversarea a 150 de ani de la nașterea marelui om de cultură.

Cîțiva membri ai secției de istorie literară, N. I. Popa, I. Lăzărescu și Al. Teodorescu, au contractat la Editura pentru literatură publicarea volumului al doilea din *Scrisori către G. Ibrăileanu*, volum alcătuit pe baza materialului inedit aflat la Biblioteca „Mihai Eminescu" din Iași. Prof. N. I. Popa a predat studiul *Panaït Istrati, réaliste visionnaire* pentru volumul *Actes du X-e Congrès, de la Fédération Internationale de langues et littératures modernes*, Strasbourg, 1967, și studiul *Aspecte particulare ale simbolismului românesc* pentru volumul editat cu ocazia Sesiunii de literatură comparată, ținută în iunie 1967, la București. Pe lîngă sarcinile de plan, membrii colectivului au colaborat la revistele de specialitate și la revistele literare cu numeroase articole, comentarii critice, cronici și recenzii, din care citățm cîteva titluri: *Maiorescu și critica literară de pînă la 1867*, în „Iașul literar", și *Titu Maiorescu — Mihail Dragomirescu: similitudini*, în „Ateneu" (Dan Mănucă); *Momentul apariției „Convorbirilor literare"*, în „Cronica" (Leon Volovici); *Proza tinerilor și personajul literar*, *Delimitări în drama istorică nouă*, *Posibilitatea cinematografică a prozei*, *Tendințe în dezvoltarea literaturii noastre noi*, în „Iașul literar" (Florin Faifer).

În cadrul legăturilor științifice cu străinătatea, trebuie menționată prezența prof. N. I. Popa la Congresul al V-lea al Asociației Internaționale de Literatură comparată, ținut la Belgrad, în august — septembrie 1967. Prof N. I. Popa a prezentat la acest congres comunicarea *Aspecte particulare ale simbolismului românesc*. I. Lăzărescu, șef de sector, a făcut o călătorie de trei săptămîni în Polonia, pentru un schimb de experiență cu cercetătorii din Varșovia și Cracovia. Ample expuneri au informat colectivul de istorie literară și folclor în legătură cu cele mai interesante aspecte ale acestor călătorii peste hotare.

Gabriela Drăgoi

ACTIVITATEA SECȚIEI DE ISTORIE LITERARĂ DIN INSTITUTUL DE LINGVISTICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ DIN CLUJ PE ANUL 1967

În cursul anului 1967 eforturile secției de istorie literară din Cluj s-au concentrat înspre realizarea unor lucrări de mai mari proporții, a unor sinteze menite să ofere cîteva perspective mai ample asupra unor scriitori sau a unor probleme și aspecte ale literaturii

ardelene nu îndeajuns de studiate pînă în prezent. Din rîndul acestora fac parte cercetări monografice ca: *Opera lui Mihai Eminescu în Transilvania* (Elena Stan), *Ilarie Chendi* (M. Popa), *Liviu Rebreanu, dramaturg* (T. Rebreanu), *Începuturile romanului românesc în Transilvania* (D. Ciurezu), dintre care unele urmează să fie publicate în cursul anului 1968. O problemă de maximă importanță care a intrat și în anul acesta în atenția membrilor secției a fost pregătirea unor ediții critice din operele scriitorilor noștri mai vechi și mai noi. Pentru început, în cadrul secției s-a luat sarcina editării unei ediții din operele lui S. Micu, ediție îngrijită și prefațată de prof. I. Pervain și C. Engel, urmînd ca munca să continue în anii următori și pentru alți scriitori ardeleni a căror operă zace în manuscrise sau în ediții de mult epuizate. N-a rămas neglijat nici sectorul de istoria presei, unde cercetarea revistelor va continua pînă la străbaterea întregului tezaur de periodice ardelene, permițînd realizarea unui corpus general al acestora. Lucrările din acest an au avut în vedere mai ales probleme de influență și relații cu alte literaturi, adică de comparativism literar. Printre acestea enumerăm: cea a prof. L. Rusu despre *Literatura străină în revista „Luceafărul" din Budapesta și Sibiu* sau cea intitulată generic *Românii în periodicele germane din Transilvania* (1778—1848), lucrare începută în cadrul secției de către Lucian Blaga și care urmează a se continua în anii viitori pînă în secolul al XX-lea prin munca tov. Ana Ciurdariu.

Printre problemele de cercetare abordate de sectorul de istoria literaturii maghiare se numără teme ca: *Influența curentelor literare franceze în literatura maghiară din Transilvania* (C. Engel), *Istoria teatrului maghiar din Cluj după Eliberare* (Jancsó Elemér) și *Probleme ale liricii maghiare din România în perioada 1918—1928* (G. Abafáy-Öffenberger). Studiul despre *Istoria teatrului maghiar din Cluj* este ultimul capitol al unei lucrări de mai mari proporții care va fi pregătită în cursul anului viitor spre publicare. Rezultatele parțiale ale cercetătorilor au fost comunicate și discutate în cadrul unor ședințe lunare de lucru sau de comunicări. Cînd a fost cazul, s-au ținut ședințe de lucru speciale, în cadrul cărora au fost tratate sau supuse discuțiilor unele probleme actuale ale istoriei și criticii literare. Așa a fost ședința consacrată structuralismului în literatură, unde s-a discutat pe marginea comunicării lui V. Tașcu *Noul în critică și o critică nouă*, sau cea în care s-a prezentat cartea lui Robert Escarpit *La sociologie de la littérature* de către Elena Stan. Dintre comunicările ținute în cadrul secției am aminti: *Ion Budai-Deleanu și Supplex Libellus Valachorum*, de prof. I. Pervain, *Ideile critice ale lui Il. Chendi*, de M. Popa, *Din legăturile lui V. Hugo cu emigranții transilvăneni*, de C. Engel, *Dezvoltarea teatrului maghiar din Cluj în anii de după Eliberare* de Jancsó Elemér, *N. Davidescu poetul*, de M. Popa, *Evoluții și sensuri metaforice în poezia lui Ilarie Voronca* de V. Tașcu. Ele s-au bucurat de o largă audiență și au trezit vii discuții. O contribuție deosebită au adus membrii secției la Sesiunea de comunicări organizată de Filiala din Cluj a Academiei între 28—29 oct. 1967, unde au fost înscriși cu comunicări nouă cercetători din totalul de zece ai secției. Comunicările prezentate au fost următoarele: prof. I. Pervain, *Gîndirea social-politică a lui Samuil Micu*; prof. L. Rusu, *Lucian Blaga și romantismul*; Jancsó Elemér: *Istoriografia teatrului maghiar de stat din Cluj după Eliberare*; G. Abafáy-Öffenberger, *Izvoare și date inedite privitoare la dramaturgia lui Farkas Bolyai*; Elena Stan, *Contribuții la istoricul exegezelor eminesciene*; M. Popa, *Ilarie Chendi și literatura străină*, V. Tașcu, *Tehnica simbolului în proza scurtă a lui D. R. Popescu*; C. Engel, *Evocarea războaielor dintre romani și daci în literatura maghiară și săsească din Transilvania*; Tiberiu Rebreanu, *Liviu Rebreanu inedit*. La ședințe au asistat numeroși participanți și invitați care au discutat cu mult interes pe marginea lucrărilor elaborate.

Demnă de menționat este și contribuția pe care au adus-o membrii secției cu prilejul altor manifestări științifice interne și internaționale. Așa a fost participarea unora dintre membrii secției cu comunicări la sesiunea științifică a cadrelor didactice de la Institutul pedagogic din Baia Mare din 6—7 mai sau la simpozionul „Titu Maiorescu", organizat de Secția de filologie a Academiei, unde prof. L. Rusu a prezentat comunicarea *Titu Maio-*

rescu, critic literar. Tot domnia sa a participat între 8—10 iunie la Congresul asociației internaționale „Lenau" la Forchtenau (Burgenland), în Austria, cu comunicarea *Lenau în România*, și la congresul internațional de literatură comparată care a avut loc la Belgrad între 30 aug. —1. sept. cu comunicarea *Locul romantismului românesc în sînul romantismului european*, comunicare pe care a prezentat-o și în cadrul simpozionului de literatură comparată de la București. Cu alt prilej a ținut în cadrul Facultății de filologie din București conferința *Faustismul în opera poetică a lui L. Blaga*.

Membrii secției au desfășurat în același timp și o bogată activitate publicistică și editorială. Ei au fost prezenți cu diverse lucrări și articole în revistele „Tribuna", „Steaua", Ateneu", „Astra", „Colocvii", „Utunk", „Igaz Szó" (Elena Stan, M. Popa, Jancsó Elemér), „Studia", „Cercetări de lingvistică" (I. Pervain, Jancsó E.), „Nyelv-és Irodalomtudományi Közlemények" (Iancsó Elemér, C. Engel, Elena Stan, M. Popa). L. Rusu a prefațat antologia de articole ale lui T. Maiorescu din colecția „Lyceum" și și-a tipărit lucrarea *Viziunea lumii în poezia noastră populară*; E. Engel a îngrijit antologia de nuvelistică maghiară din secolul al XIX-lea intitulată *Széplitératurai Ajándék*, care a apărut în cursul acestui an; G. Abafáy-Öffenberger a colaborat cu o bibliografie completă la îngrijirea ediției lui Asztalos István, apărută la Editura pentru literatură, iar prof. I. Pervain a predat editurii un volum de cca 240 pagini cu scrieri inedite de Ion Budai-Deleanu. La secție mai există în pregătire un volum de studii literare, pe care l-am dori să apară pînă în 1969, cînd Institutul nostru împlinește 50 de ani de activitate.

Mircea Popa

În memoriam

G. C. NICOLESCU

Istoriografia literară română a pierdut pe unul din cei mai de seamă slujitori ai ei, la o vîrstă încă plină de făgăduinţi creatoare, cînd — după peste trei decenii de activitate publicistică şi ştiinţifică — ar fi putut realiza atîtea lucrări necesare disciplinei pe care o reprezenta cu demnitate.

A fost un cercetător asiduu, lucrînd cu o rigoare extremă, documentîndu-se larg şi răbdător, despuind nu numai volume, ci numeroase periodice, cu grija de a nu-i scăpa nici amănuntele, nici liniile mari. Simţul istoric îl caracteriza, aş spune, nativ, şi tendinţa de încadrare a fenomenului literar în epocă, sociologic, literar şi cultural, îi aparţinea organic. Nu conchidea niciodată în afara faptelor strict delimitate în timp şi spaţiu şi nu se lăsa ispitit de zborurile imaginaţiei care flutură de obicei deasupra obiectului cercetării şi-l depăşesc, capricios.

Spirit elastic, receptiv faţă de toate inovaţiile de metodă şi ataşat profund concepţiei ştiinţifice care călăuzeşte cercetarea noastră literară,

G. C. Nicolescu a mers pînă acolo încît a renunţat la publicarea tezei sale de doctorat despre Duiliu Zamfirescu, elaborată totuşi într-un lung şir de ani, între 1933 şi 1944, pentru că nu avusese posibilitatea s-o construiască — în acea vreme — după o metodă consecvent ştiinţifică.

Ceea ce surprinde la G. C. Nicolescu e desfăşurarea marii sale pasiuni pentru literatura noastră în valuri de emoţie şi fraze ce păreau a-i depăşi preocuparea sever organizată, dar pe care de fapt o servea printr-un efect de contrast, greu inteligibil. Luciditatea şi tendinţa analitică se îngemănau cu afectivitatea, şi sînt rare cărţile de istorie literară scrise cu avîntul inspirat cu care el a redactat, de pildă, *Viaţa lui Alecsandri*.

Criticul şi istoricul literar nu poposea decît rareori în marginea problemelor minore sau amănuntelor (pe care nu le neglija totuşi), ci se referea mai ales la marile preocupări ale disciplinei sale. Îl pasionau problemele controversate sau puţin cercetate — paternitatea *Cîntăririi României*, colaborarea lui Eminescu la „Familia", creaţia lui Alecsandri în primii ani ai domniei lui Cuza —, ataca aspectele întortochiate ale problemelor ridicate de curentele noastre literare, de „Dacia literară", de junimism, de „Contemporanul", de sămănătorism, poporanism, simbolism, intervenind — cu temperament — în lupte şi polemici de idei, afirmînd puncte de vedere personale pe care le apăra cu vigoare şi intransigenţă. Cercetătorul părăsea atunci lumea ideilor pure şi combătea, cu dîrzenie, pentru poziţia sa proprie, fără a ceda.

Contribuţiile cele mai valoroase ale lui G. C. Nicolescu sînt, desigur, cele care privesc preocupările relative la periodizarea literaturii române, consecinţele polemicii lui Gherea cu Maiorescu pentru dezvoltarea mişcării noastre literare şi mai ales — se înţelege — patetica sa monografie despre *Viaţa lui Alecsandri* (apărută în două ediţii, 1962 şi 1965, premiată de Academia Republicii Socialiste România), pe care n-a putut-o continua cu ampla sa cercetare, aproape pe de-a-ntregul elaborată, asupra operei poetului nostru naţional. De asemeni, ediţia critică a operei lui Alecsandri (din care a apărut vol. I la Editura Academiei) alcătuieşte, împreună cu alte ediţii, încă unul din titlurile ce i-au creat reputaţia. Ultimul său volum cuprinde studiile şi articolele sale despre cel mai de seamă subiect al literaturii române, despre Eminescu.

Profesor devotat, legat de învăţămînt prin toate fibrele sale, caracter neînduplecat cînd era convins de dreptatea unei cauze, sever cu cei nechemaţi, obiectiv şi dominat de ideea însemnătăţii învăţămîntului nostru superior în cadrul statului socialist, G. C. Nicolescu a lăsat amintirea neştearsă a unei personalităţi distinse şi energice ce se va integra, fără îndoială, istoriei culturii didactice şi ştiinţifice de după Eliberare.

Al. Dima

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„Revista de istorie şi teorie literară" publică *studii* şi *articole* privind *istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii şi folclorul literar*. De asemenea, *recenzii* despre lucrările de ştiinţă literară şi despre publicaţiile de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 extrase gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii nr. 73, Sectorul III, Bucureşti.

Bib. O

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

G. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom II (inedit), publicat cu un studiu introductiv, note şi glosar de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Cezar Boliac**, 1966, 351 p., 13 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p., 23 lei.

DUILIU ZAMFIRESCU, **Scrisori inedite**, ediţie îngrijită, cu note şi studiu introductiv de Al. Săndulescu, 304 p., 9,25 lei.

AL. ODOBESCU, **Opere**, vol. II, text critic şi variante de Marta Anineanu, note de Virgil Cândea, 1967, 683 p., 37 lei.

*** **Antologia de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală şi comparată**. Studii teoretice şi aplicative, 1967, 209 p., 6 lei.

IOAN LUPU, NESTOR CAMARIANO şi OVIDIU PAPADIMA, **Bibliografia analitică a periodicelor româneşti**, vol. I, partea a III-a, 1967, p. 831—1251, 41 lei.

G. ŞTREMPEL, FL. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor româneşti**, vol. IV, 1967, 703 p., 32 lei.

LUCIA PROTOPOPESCU, **Noi contribuţii la biografia lui Ion Budai-Deleanu. Documente inedite**, 1967, 308 p., 8,75 lei.

Sub red. PAUL CORNEA şi ELENA PIRU, **Documente şi manuscrise literare**, vol. I, 1967, 387 p., 19,50 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, Nr. 2, P. 197—388

I.P.I.—c. 5192 | 43461 | Lei 15.—

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ, TOM. 17, Nr. 2, 1968

I 2738

REVISTA DE ISTORIE
ȘI
TEORIE LITERARĂ

TOM. 17
3
1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA
BUCUREȘTI, 1968

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 17, Nr. 3, 1968

1990

(97)

- IUL. 2005

1. IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ŞERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIŢIMIA
N. N. CONDEESCU
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacţie: BARBU CIOCULESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuţa poştală 131—135, Bucureşti, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa Comitetului de redacţie al „Revistei de istorie şi teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Bd. Republicii nr. 73
Bucureşti

I 2738

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 17 1968 Nr. 3

2022

SUMAR

Studii Pag.

AL. DIMA, Spre o istorie a literaturilor europene 393
VLADIMIR STREINU, Mihail Dragomirescu şi „critica ştiinţifică" 399
ŞERBAN CIOCULESCU, E. Lovinescu 411
GEORGE MUNTEAN, G. Călinescu şi artele 415
ANGELA ION, Nicolae Iorga şi literatura franceză 429
DINU PILLAT, Evoluţia poeziei lui Ion Barbu 445
BARBU CIOCULESCU, Tendinţe şi caracteristici ale liricii actuale 467

ALEXANDRU PHILIPPIDE, Academicianul Mihai Beniuc a împlinit 60 de ani 481

Texte şi documente

DAMIAN P. BOGDAN, 13 file inedite din cel de-al doilea arhetip al *Învăţăturilor lui Neagoe Basarab* 487
D. PĂCURARIU, Corespondenţă inedită: Al. Odobescu; B. P. Hasdeu . . 499
TUDOR VIANU, Lirismul românesc şi psihologia popoarelor 507

Note şi comentarii

AL. ZUB: O schiţă de moravuri a lui M. Kogălniceanu necunoscută (1860); *** A existat Coana Chiriţa?; TITUS PÂRVULESCU: Ecouri italiene despre Coşbuc; MIRCEA POPA: Octavian Goga şi societatea „Astra"; I. OPRIŞAN: M. Sadoveanu şi specificul naţional (Date inedite); DAN MĂNUCĂ: Sadoveanu la Iaşi. Fragmente documentare 511

Recenzii

O. BÎRLEA: *Poveştile lui Creangă* (*Simona Popescu*); *O culegere de texte extrase din studiile formaliştilor ruşi* (*Mihai Novicov*) 531

Bibliografie (*Ion Stoica şi Mihail Vatan*) 545

REV. IST. TEORIE LIT. T. 17. NR. 3, P. 389–570 BUCUREŞTI, 1968

10138 √

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 17 1968 N° 3

SOMMAIRE

Études

Page

AL. DIMA, Vers une histoire des littératures européennes 393
VLADIMIR STREINU, Mihail Dragomirescu et la «critique scientifique» 399
ȘERBAN CIOCULESCU, E. Lovinescu 411
GEORGE MUNTEAN, G. Călinescu et les Arts 415
ANGELA ION, Nicolas Iorga et la littérature française 429
DINU PILLAT, Evolution de la poésie de Ion Barbu. 445
BARBU CIOCULESCU, Tendances et caractéristiques de la lyrique actuelle . 467

ALEXANDRU PHILIPPIDE, Le soixantième anniversaire de Mihai Beniuc . . 481

Textes et documents

DAMIAN P. BOGDAN, Treize pages inédites du deuxième archétype des *Învățăturile lui Neagoe Basarab* (Les préceptes de Neagoe Basarab) 487
D. PĂCURARIU, Al. Odobescu et B. P. Hasdeu 499
TUDOR VIANU, Le lyrisme roumain et la psychologie des peuples 507

Notes et commentaires

AL. ZUB : Une esquisse de mœurs inédite de M. Kogălniceanu (1860) ; *** Coana Chiriţa* (Dame Chiriţa) a-t-elle existé ? ; TITUS PÂRVULESCU : Echos italiens à propos de Coşbuc ; MIRCEA POPA : Octavian Goga et la société d'« Astra » ; I. OPRIŞAN : M. Sadoveanu et le spécifique national ; (Données inédites) ; DAN MĂNUCĂ : Sadoveanu à Jassy. Fragments documentaires 511

Comptes rendus

O. BÎRLEA : *Les contes de I. Creangă* (*Simona Popescu*) ; *Un recueil de textes extraits des études des formalistes russes* (*Mihai Novicov*) 531

Bibliographie (*Ion Stoica et Mihail Vatan*) 545

* Personnage bien connu des pièces de Vasile Alecsandri.

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 17 1968 № 3

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи Стр.

АЛ. ДИМА, К истории европейской литературы 393
ВЛАДИМИР СТРЕИНУ, Михаил Драгомиреску и «научная критика» 399
ШЕРБАН ЧОКУЛЕСКУ, Е. Ловинеску 411
ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, Дж. Кэлинеску и искусство 415
АНДЖЕЛА ИОН, Николае Иорга и французская литература 429
ДИНУ ПИЛЛАТ, Эволюция поэзии Иона Барбу 445
БАРБУ ЧОКУЛЕСКУ, Тенденции и характеристики современной лирики 467

АЛЕКСАНДРУ ФИЛИППИДЕ, Академику Михаю Бенюку исполнилось 60 лет 481

Тексты и документы

ДАМИАН П. БОГДАН, 13 неопубликованных листов из второго архетипа *Учений Нягое Басараба* 487
Д. ПЭКУРАРИУ, Ал. Одобеску и Б. П. Хаждеу 499
ТУДОР ВИАНУ, Румынский лиризм и психология народов 507

Заметки и комментарии

АЛ. ЗУБ: Неизвестный набросок нравов М. Когэльничану (1860); *** Существовала ли Коана Кирица?; ТИТУС ПЫРВУЛЕСКУ: Итальянские отклики о Кошбуке; МИРЧА ПОПА: Октавиан Гога и общество «Астра»; И. ОПРИШАН: М. Садовяну и национальные особенности (Неизвестные данные); ДАН МЭНУКЭ: Садовяну в Яссах. Фрагменты из документов 511

Рецензии

О. БÎRLEA, *Povestirile lui Creangă* (Рассказы Крянги) (*Симона Попеску*); *O culegere de texte extrase din studiile formaliştilor ruşi* (Соборник избранных текстов из трудов русских формалистов) (*Михай Новиков*) 531

Библиография (*Ион Стойка и Михаил Ватан*) 545

SPRE O ISTORIE A LITERATURILOR EUROPENE

AL. DIMA

Obiectivele principale ale literaturii comparate fiind cuprinse în cadrul cercetării raporturilor dintre literaturile particulare sub aspectul relaţiilor multilaterale directe dintre acestea, ca şi sub cel al paralelismelor istorice şi anistorice, şi, în sfîrşit, sub cel al determinării specificului fiecărei literaturi în parte şi al contribuţiei ei la literatura universală — se tinde, după numeroase şi variate studii parţiale, spre închegarea unor vaste sinteze, dacă nu totale, cel puţin privind marile unităţi culturale şi literare ale lumii : spre o istorie a literaturilor europene, spre o istorie a literaturilor asiatice, poate — mai tîrziu — şi ale altor continente. Dintre acestea, istoria literaturilor europene apare, dintru început, mai plauzibilă, dată fiind imaginea mai precisă pe care tradiţia ne-a făurit-o despre structura acesteia ca şi cercetările care s-au străduit, mai de multă vreme, în direcţia de care ne ocupăm.

După o anchetă preliminară lansată în martie 1967, „Asociaţia internaţională de literatură comparată" a propus să se înceapă lucrări preliminare în vederea redactării unei istorii a literaturilor europene, şi Congresul ţinut la Belgrad în septembrie al aceluiaşi an s-a arătat de acord cu această semeaţă idee.

Desigur, la prima vedere, o astfel de întreprindere pare şi ea — ca şi altele de acelaşi fel — îndrăzneaţă, dar trebuie să observăm că ea nu se iveşte pentru prima oară. Încă din secolul al XVIII-lea, în plină mişcare luministă, abatele Denina publică o cercetare de ansamblu despre *Revoluţiile literaturilor vechi şi moderne* (1760), devenită aproape populară în vremea ei şi care desfăşoară o priveliştе generală a literaturilor europene. După 1800 atmosfera romantică încurajează lucrările de acest fel, şi începînd chiar cu acest an, cînd apare cartea Doamnei de Staël *Despre literatură*, îndepărtatul ţel atrage tot mai mulţi cercetători. E epoca în care vechea concepţie raţionalistă a culturii tinde a fi depăşită de cea istorică, o dată cu făurirea unei ideologii naţionale. Privirile spre general încep a se îmbina cu cele spre particular şi istoria literaturilor europene, ca vastă unitate spirituală, năzuieşte a se combina cu optica viziunilor naţionale.

Doamna de Staël desfăşurase, în lucrarea citată, priveliştea epocilor literare din antichitate şi pînă în Renaştere, de acolo apoi spre

REV. IST. TEORIE LIT., T.17, NR. 3, P. 393–398, BUCUREŞTI, 1968

lumea modernă, în pragul imediat al revoluției romantice. Ea intuise concepția diferențierii, observînd, cu pătrundere, că o schemă unică nu poate cuprinde varietatea fenomenelor și că e necesară cel puțin distingerea popoarelor nordice de cele sudice în cadrul Europei. Teoreticienii romantismului, August Wilhelm Schlegel și Friederich Schlegel dezvoltaseră, la rîndu-le, în primul și al doilea deceniu al veacului, prelegeri despre literaturile vechi și noi, ocupîndu-se nu numai de bazele doctrinei, ci și de continuitatea literaturilor europene din antichitate și pînă la începutul secolului al XIX-lea. Cam în aceeași vreme (1801—1819), Friederich Bouterwek redactase și el o *Istorie a poeziei și elocvenței noi*, lucrare destul de răspîndită în epoca ei și care se referă și la literatura spaniolă, portugheză și franceză dintre secolul al XIII-lea și al XIX-lea. Se încerca și reconstituirea spiritului veacurilor anterioare și a curentelor respective, dar și o oarecare diferențiere a literaturilor europene.

În toate aceste lucrări care reprezintă bazele istorice ale viitoarei sinteze de care ne ocupăm, linia directoare se caracterizează prin juxtapunerea literaturilor naționale, și ea se continuă și în a doua jumătate a secolului trecut și, nu mai puțin, după 1900, de la studiul lui G. Saintsbury (1897—1907) despre *Perioadele literaturii europene* și pînă la culegerea condusă de Kurt Waiss, *Literatura contemporană europeană* (1939) sau seria de volume a lui Oskar Walzel (1923), dar și pînă la Enciclopedia Pleiadei a lui Raymond Quenau (1956).

Juxtapunerii literaturilor naționale i se opune însă tendința mai nouă a școlii franceze spre ceea ce aceasta a numit „literatura generală", încercînd o grupare sistematică și organică a trăsăturilor comune ale literaturilor particulare. S-au exprimat, în cadrul acestei direcții, două soluții: una reprezentată de Ferdinand Baldensperger — care, referindu-se la secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, a considerat mișcarea literară europeană ca pe o succesiune de focare pe țări, de care s-au alipit celelalte literaturi, și anume în ordinea: literatura italiană, cea spaniolă, cea franceză, engleză și apoi germană — și o alta, ilustrată de Paul van Tieghem — care punea accentul nu pe caracterul dominant al unei literaturi și pe capacitatea ei de atracție solară a celorlalte, ci pe aspectele generale și comune care le leagă, în diferite epoci, în ansambluri relativ coerente și solidare, începînd din Renaștere și pînă în epoca modernă. Cercetătorul pomenit exemplifica direcția sa cu volumul *Istoria literară a Europei de la Renaștere* (1925), în care desfășura istoricul succint al genurilor și formelor artistice, cu cel ulterior, în care-și lărgea tema și materialele — *Istoria literară a Europei și a Americii de la Renaștere și pînă în zilele noastre* (1945) — adăugînd literatura popoarelor balcanice, a celor din centrul Europei, a țărilor baltice și a celor latino-americane. A continuat apoi cu sintezele lui despre preromantism (1924—1948) și romantism (1948), referindu-se și aci mereu la ansamblul mișcării literare europene. Mai înainte și paralel cu Paul van Tieghem apăreau lucrările fundamentale ale lui Paul Hazard despre *Criza conștiinței europene* (1934) și cea despre *Gîndirea europeană în secolul al XVIII-lea* (1946), de asemeni cercetări caracteristice în sensul noii direcții.

Concepţia juxtapunerii literaturilor naţionale poate fi astfel considerată ca depăşită teoretic şi practic, şi primii paşi, spre noul orizont, parcurşi cu temeritate şi convingere.

Problema a fost reluată de „Asociaţia internaţională de literatură comparată" aşa cum am anunţat la începutul acestor consideraţii printr-o largă discuţie teoretică faţă de care vom lua aci atitudinile necesare.

Se impune, cu titlu introductiv, analiza conceptelor preliminare, şi anume — mai întîi — a celui al „literaturii europene" însuşi. S-a încercat determinarea acestuia, cum era şi firesc, prin reliefarea aspectului geografic. „Literatura europeană" ar însemna mişcarea literară desfăşurată în limitele vechiului continent, spre deosebire, de pildă, de „literatura asiatică" sau de cea „americană", localizată în alte continente. S-a observat însă că, de pildă, „literatura europeană" a apărut, de fapt, în Asia, cu poemele homerice şi mai departe, că ea s-a extins şi spre alte continente, spre Australia, spre America de Sud şi de Nord. S-a încercat atunci înlocuirea conceptului geografic cu unul tipologic şi istoric totdeodată. „Literatura europeană" ar exprima un anume tip spiritual, cristalizat nu numai psihologic, ci şi prin tradiţiile lui istorice distincte, spre deosebire de tipul asiatic sau, să spunem, de cel african. Faptul totuşi că poemele homerice au fost create în Asia Mică nu înlătură constatarea că ele au constituit tot o expresie a geniului grecesc din Europa, iar extinderea „literaturii europene" spre Australia sau spre cele două Americi e îndreptăţită numai în măsura în care mişcările literare din aceste continente nu s-au rupt de tradiţia lor europeană. În realitate, cu toate legăturile de limbă şi de trecut istoric, literaturile Australiei sau ale celor două Americi se dezvoltă, de multă vreme, în condiţiile lor particulare şi şi-au creat tradiţii proprii care s-au despărţit de cele europene. Ele reflectă un alt cadru geografic şi o nouă istorie, care nu mai e cea europeană din care s-au desprins. Ni se pare, prin urmare, evident să conchidem că în cuprinsul „literaturii europene" nu pot fi integrate decît manifestările de pe vechiul continent şi cele care îl depăşesc, dar numai în limitele stricte ale legăturilor încă vii cu tradiţiile de bază şi în măsură în care acestea mai dăinuiesc.

Nu e lipsit de interes să amintim că s-au exprimat şi opinii ca, de pildă, cea a lui Werner Kraus, după care nici n-ar exista o „literatură europeană", ci numai „literaturi naţionale" şi o vastă „literatură mondială" (eine „Weltliteratur"). Desigur, nimeni nu pune la îndoială existenţa concretă a „literaturilor naţionale" şi nici pe cea a unei „literaturi mondiale", înlesnită prin frecvenţa relaţiilor internaţionale şi prin momentul politic actual, dar contestarea „literaturii europene" ni se pare surprinzătoare dată fiind existenţa tipologică şi istorică, pe baze economice, a unei structuri europene, rezultat al unor tradiţii specifice şi caracteristice, şi a unor trăsături lingvistice distincte. Se pot oare acestea confunda cu tipul asiatic sau cu cel african, de pildă, cu structuri atît de diferite şi cu tradiţii evident eterogene? Concluzia nu poate fi decît una: există, fără îndoială, un tip european diferenţiat structural, în mod psihologic, dar şi prin tradiţii istorice în anume condiţii economice şi prin baze lingvistice deosebite. Dacă e vădit că limbile popoarelor europene sînt deosebite de cele ale altor continente,

trebuie să reamintim — cu stăruinţă — tradiţiile specifice ale Europei. Iată, mai întîi, pe cele ale antichităţii clasice greco-latine, atît de deosebite de acele ale Orientului antic de exemplu, iată pe cele creştine medievale, iată pe cele bizantine ale Răsăritului, la care se adaugă — în diferite grade şi intensităţi — cele arabe, ebraice sau chiar islamice, asupra cărora a atras atenţia, nu de mult, René Étiemble şi care nu aparţin continentelor din care nu fac parte în mod efectiv.

Nu poate fi contestată, aşadar, existenţa unei „literaturi europene" sau mai exact a „literaturilor europene", cu un aer comun uşor de recunoscut faţă de cele asiatice sau eventual africane.

O problemă de seamă o constituie, în acest context al istoriei literaturilor europene, cea a delimitărilor temporare. Care este *terminus a quo* şi *terminus ad quem*, de unde purcede şi pînă unde urmează a fi extinsă această istorie?

În ce priveşte punctul de ajungere, încercarea de a se propune o limită, şi anume pînă după primul război mondial, n-a putut fi admisă pentru simplul motiv că o însemnată parte a literaturii contemporane ar cădea în acest caz în afara tratării,ca de pildă suprarealismul, existenţialismul, ca şi literaturile ţărilor socialiste. De aceea o astfel de propunere a trebuit să fie respinsă şi înlocuită cu alta mult mai raţională, care solicită pătrunderea sub proiectorul cercetării a întregului cincantenar al veacului nostru şi chiar a literaturii de ultimă oră, a cărei perspectivă se poate întrezări de pe acum.

Mai dificilă devine statornicirea termenului *a quo*, a momentului de unde purcedem.

S-au exprimat şi aci mai multe soluţii.

Cea dintîi e sugerată de Ernst Robert Curtius, cercetătorul exemplar al tradiţiilor medievale latine în literatura europeană. El a arătat importanţa de necontestat a acestora, şi nu ne putem îndoi că dacă ar fi redactat o istorie a literaturilor europene ar fi început-o cu descrierea antichităţii. Un astfel de punct de vedere îl reprezintă practic şi Nicolas Ségur, autorul unei *Istorii a literaturilor europene* în cinci volume, se pare penultima ce a apărut pînă acum (1948—1952) şi care-şi începe expunerea cu Grecia antică şi poemele homerice.

Cu o părere contrarie se prezintă Laurie Magnus, care socoteşte — dimpotrivă — că literatura europeană ar începe în momentul desprinderii mişcării literare de manifestările medievale în limba latină (*A general Sketch of European Literature in Centurics of Romance*, 1918).

Pentru G. Saintsbury, „literatura europeană" se iveşte îndată după căderea Imperiului Roman de Apus şi cuprinde în cadrul ei atît literatura medievală latină, cît şi momentele cele mai vechi ale literaturii popoarelor din zilele noastre.

Pentru Paul van Tieghem, „literatura europeană" debutează cu Renaşterea, părere la care se asociază şi americanii Werner P. Friderich şi David Malone, adăugînd ultimele rezonanţe ale evului mediu, ca şi orientalistul sovietic J. Konrad.

După opinia noastră, primele pagini ale *Istoriei literaturilor europene* ar trebui să fie dedicate negreşit epocii antice, celei greco-romane, în cuprinsul căreia s-au făurit, indiscutabil, nu numai tradiţiile, ci bazele înseşi ale literaturii europene şi s-a definit pentru prima dată, spiritul

european ca structură raţionalistă, spre deosebire de cea a orientului antic, de pildă, din care a izvorît o altă cultură şi o altă literatură. Dacă izvoarele creştine, bizantine, apoi — într-o măsură — cele arabe, ebraice şi islamice s-au revărsat în literaturile de mai tîrziu ale Renaşterii ca „tradiţii", literatura greco-latină — perpetuată pînă tîrziu, cel puţin pînă în secolul al XVIII-lea — a făurit, de fapt, bazele autentice ale „literaturilor europene".

Referindu-ne acum la metoda de tratare a istoriei însăşi a literaturilor europene, cercetarea modernă a renunţat definitiv la expunerea prin juxtapunere a literaturilor naţionale şi s-a îndreptat hotărît spre privirile estetice care îmbrăţişează mai multe literaturi naţionale, fără însă a le ignora specificul şi contribuţia mondială a fiecăreia din ele. Se încearcă a se ajunge astfel la o sinteză a naţionalului cu internaţionalul, ceea ce nu e totdeauna uşor de realizat. Modalitatea unei astfel de sinteze a fost găsită prin adoptarea expunerii pe curente, care au un caracter vădit internaţional, dar nu sînt lipsite totodată de valenţe specifice. Într-adevăr, necesitatea diferenţierilor în cadrul curentelor s-a impus din mai multe motive pe care le vom expune de îndată.

S-a observat, de pildă, şi cu drept cuvînt, că uneori aceleaşi opere sînt calificate — în ce priveşte raportarea lor la curente — în mod deosebit, după perspectiva naţională sau internaţională sub care sînt privite. Citata anchetă a „Asociaţiei internaţionale de literatură comparată" se referă astfel la cazul scriitoarei cehe Karolina Svêtla din a doua jumătate a secolului trecut, care e considerată în patria ei ca realistă *à thèse*, în timp ce — în lumină europeană — e caracterizată drept romantică. Se cunoaşte şi situaţia specifică a clasicismului german socotit ca atare în ţara lui, în timp ce în străinătate apare sub aspecte mai complexe. Nu e, de asemeni, discutabilă structura romantismului românesc, pe care unii îl neagă chiar şi nu-l socotesc ca atare?

S-a mai remarcat apoi că, în cadrul anumitor literaturi naţionale, nu s-au manifestat toate curentele, mai ales acolo unde acestea au apărut mai tîrziu, după data dezvoltării mişcărilor autohtone. Faptul ne întîmpină, de multe ori, în unele literaturi extraeuropene.

Se mai constată, mai departe, un decalaj între curentele diferitelor ţări, de obicei acestea apărînd mai tîrziu decît în locurile lor de origine. De pildă, după cum se ştie, Renaşterea s-a ivit în Italia mult mai devreme decît în Franţa, Spania sau Anglia. La noi, Eminescu a apărut ca un romantic întîrziat, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar am avut şi un romantism concomitent cu cel apusean prin V. Cîrlova şi unii paşoptişti. Cronologia curentelor ajunge astfel variabilă după ţări, adică după condiţiile particulare ale fiecăreia.

Toate acestea îndreptăţesc o mai mare atenţie pentru aspectele naţionale ale curentelor internaţionale, care, în fond, n-au o existenţă abstractă pe deasupra literaturilor naţionale, ci trăiesc concret în cadrul specific al fiecăreia dintre ele, colorîndu-se după conţinutul lor diferenţial.

Nu puţine dificultăţi se ridică, prin urmare, în calea istoriei literaturilor europene. În orice caz o astfel de lucrare nu poate fi opera unui singur cercetător, aşa cum au încercat-o cei mai sus citaţi, care n-au putut izbuti decît în mod parţial. E necesară o cooperare intelec-

tuală internațională, și ea e pe cale a se închega în cadrul asociației de literatură comparată, despre care vorbeam. Trebuie însă, mai întîi, înlăturate unele piedici din cele mai stăruitoare, ca, de exemplu, întîrzierea reconsiderării — în spirit modern — a literaturilor naționale. În multe țări o astfel de acțiune abia a început să se întreprindă, în timp ce, în altele, n-a putut fi încă încheiată. Numeroase probleme speciale n-au fost încă lămurite, și vom cita dintre acestea numai configurația barocului în literatură sau pe cea a rococoului, aspectele luministe în diferite țări, ca, de exemplu, în cele baltice, influența orientală asupra literaturilor europene în diferite perioade etc. Cu toate acestea, proiectata istorie a literaturilor europene nu trebuie să aștepte îndelung dezlegarea prealabilă a problemelor ce i se ridică în cale. În orice caz se poate trece la pregătirea terenului prin apariția unei colecții de studii preliminare, așa cum „Asociația internațională de literatură comparată" a și propus, și biroul ei de conducere a acceptat de curînd. Iată cîteva din volumele ce urmează a fi pregătite după ultimele informații ce ni s-au comunicat oficial: completarea la zi a *Repertoriului cronologic* al lui van Tieghem, importantă lucrare, pe care și-a luat-o asupra sa prof. Tisch de la Universitatea din Tasmania, o monografie despre naturalism, pe care s-a obligat s-o conducă Institutul de literatură comparată din Utrecht, de sub direcția prof. Brandt Cortius, două cercetări cu privire la problemele specifice ale Renașterii în Europa de est pe care le pregătește Institutul de științe literare al Academiei maghiare, de sub conducerea prof. Istvan Söter, două volume despre expresionism, care vor fi elaborate la Universitatea Indiana (S.U.A.) etc. Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei Republicii Socialiste România a fost și el invitat, prin semnatarul acestor rînduri, să colaboreze la această însemnată operă. S-au făcut de aceea demersuri pentru închegarea unui cadru organizatoric, în speță a unei „Asociații naționale de literatură comparată". Eventual lucrarea va putea fi elaborată la secția de literatură universală a institutului nostru, în colaborare cu principalii reprezentanți ai catedrelor de specialitate din învățămîntul superior.

VERS UNE HISTOIRE DES LITTÉRATURES EUROPÉENNES

Résumé

L'auteur discute les problèmes posés par le projet de l'Association internationale de littérature comparée concernant la réalisation d'une histoire de la littérature européenne.

Après avoir exposé les essais faits jusqu'à présent et les points de vue des spécialistes modernes, l'auteur expose quelques principes de méthode et de chronologie : 1) l'existence d'une littérature européenne ne peut pas être contestée ; cf. pour la thèse contraire Werner Kraus. 2) Le *terminus ad quem* de l'histoire littéraire de l'Europe doit être la littérature contemporaine et *le terminus a quo* la littérature gréco-latine.

MIHAIL DRAGOMIRESCU ŞI „CRITICA ŞTIINŢIFICĂ"

VLADIMIR STREINU

Atitudinea „ştiinţifică" a criticii literare este la noi anterioară activităţii lui Mihail Dragomirescu. Ea apare o dată cu C. Dobrogeanu-Gherea.

Pentru întîiul nostru critic socialist, înţelegerea deplină a artei şi literaturii provine din concepţia materialist-istorică, pe care criticul doritor să-şi explice producerea artei trebuie să şi-o clarifice în primul rînd. Potrivit acestei concepţii, „resortul" creaţiei artistico-literare se află în suma relaţiilor economice care determină tipul societăţii. Comuna primitivă, sclavagismul, feudalitatea, burghezia şi proletariatul sînt nu numai structuri sociale deosebite ca organizaţie economică, dar şi factori ideologici. Şi cum arta face parte din celelalte activităţi ideologice, care alcătuiesc împreună suprastructura unei anumite societăţi, ea va arăta fundamental cum arată sistemul economic care o produce. „Factorul hotărîtor în mersul istoric al omenirii" afirmă Gherea, „n-a fost nici intelectual, nici pornirile şi pasiunile omeneşti, ci bazele materiale ale societăţii... Şi după cum toată viaţa sufletească a unui individ e condiţionată de organizaţia lui fiziologică, tot astfel întreaga viaţă a societăţii (morala, gîndirea, instituţiile ei juridice şi politice etc.) sînt condiţionate şi hotărîte de organizaţia economică a societăţii, de modul cum se produc şi se distribuie bogăţiile în societate". Arta fiind între atîtea altele un mod al „gîndirii", ni se atrage atenţia (şi nu numai în acest fel) că tipul relaţiilor economice generează tipul societăţii şi prin aceasta tipul artei însăşi.

Dincolo de partea de adevăr şi eroare din înţelegerea şi aplicarea gheristă a materialismului istoric, fapt care nu e obiectul prezentării de faţă, reţinem caracterul de teorie generală a naşterii artei şi mai cu seamă ideea că determinismul economic reprezintă adevărata explicaţie „ştiinţifică" a tuturor formelor artistice şi literare. Oricum ar fi, Dobrogeanu-Gherea e primul critic român care aspiră la o „ştiinţă a literaturii".

Formula aceasta aparţine însă lui Mihail Dragomirescu. Noul critic, deşi de formaţie filozofic idealistă, discipol absolut al unui Titu Maiorescu provizoriu şi parţial, va avea aceeaşi aspiraţie de a ştiinţifiza studiul artei şi al literaturii, va relua cuvîntul însuşi ca singurul apt să

REV. IST. TEORIE LIT. T. 17, NR. 3, P. 399–409, BUCUREŞTI, 1968.

indice exactitatea cunoştinţelor şi va constitui o doctrină estetică dominată de acelaşi nemăsurat scrupul metodologic.

Altfel, Gherea şi Dragomirescu se despart şi se opun unul altuia atît ca obiect, cît şi ca metodă de cercetat. În timp ce criticul materialist îşi propunea explicarea ştiinţifică a producerii fenomenului de artă în cadrul istoriei „luptei de clasă", criticul următor se orientează la cunoaşterea exactă a naturii operei de artă şi a receptării ei, în afara oricărei preocupări de istoricitate. Sensul aplicativ al „ştiinţei" lor diferă astfel întru totul, putînd fi asociaţi numai fiindcă folosesc acelaşi cuvînt, care, deşi înţeles diferit, arată la fiecare o anumită vocaţie a adevărului, chiar dacă adevărul unuia este sociologic-marxist, iar al celuilalt — estetic şi anistoric.

Mihail Dragomirescu, dimpreună cu P. P. Negulescu, C. Rădulescu-Motru, I. A. Rădulescu (Pogoneanu), Simion Mehedinţi, E. Evolceanu şi alţii, face parte din generaţia de foşti studenţi şi discipoli ai lui Titu Maiorescu, cărora în 1893, după douăzeci şi cinci de ani de la apariţie, li se încredinţează conducerea „Convorbirilor literare". Dragomirescu debutase în revistă şi continua cu poezii mediocre, cînd nu erau de-adreptul proze greoaie. Cîte o metaforă întîmplătoare, compusă silnic şi aceea, cum se găseşte în versurile :

Cerul era încins c-un brîu
De foc jur împrejuru-i ; de sigur un caliu
Ceresc vărsase sînge pe arcul cenuşiu
De nori...,

arată îndeajuns drumul greşit pe care se afla tînărul autor, ca să nu mai evocăm epitetele obosite (de tipul „soarele cel vesel") din alte încercări. De altfel, versificatorul însuşi nu va stărui, îndreptîndu-se către activităţi mai libere de nevoia limbajului figurat. Versurile publicate erau doar paşi nesiguri şi, după unele datări ale autorului, de care nu e cazul să ne îndoim, aparţin mai curînd primilor ani de studenţie.

Chiar pregătirea universitară duce pe debutantul lipsit de talent poetic să se dedice teoriei filozofice. Astfel, el îşi încheie studiile universitare cu lucrarea de „licenţă" *Relaţiunea dintre premisele şi ultimele concluziuni ale filozofiei lui Herbert Spencer* (1892). Pentru un moment, şi în mai mică măsură, teoria literară, îndeosebi a criticii, i se pare deopotrivă mai proprie formaţiei sale. Căci, combătînd gherismul alături de alţii, cu care se află acum la conducerea revistei junimiste, Dragomirescu tipăreşte de asemeni *Critica ştiinţifică şi Eminescu* (1895), embrion al gîndirii viitorului estetician. Dar tot direcţia filozofică îl reţine deocamdată. Colaborările din volumul „Lui Titu Maiorescu. Omagiu" (1900), *O controversă metafizică* şi *Din filozofia lui Spinoza* (Contradicţia „enabsolute indeterminatum — infinitis attributis") anunţă o carieră posibilă de gînditor speculativ.

Numai însă că nevoile de atunci ale învăţămîntului nostru superior determină pe Maiorescu să facă din tînărul filozof posibil, pe temeiul activităţii lui critice, un profesor de literatură. Părăsind prin urmare „controversele metafizice", el devine exclusiv critic şi pedagog literar. Pentru studenţi, noul profesor va publica o serie de cursuri, începînd cu stenograma *Estetica unită cu studiul literaturii române contimporane*

(1901) şi sfîrşind cu *Poezia lirică* (1925), între care se află *Teoria elementară a poeziei* (1902), *Curs de literatură română* (Metoda istorică şi metoda estetică, 1913), *Metodologie literară* (1919) şi altele ; va fi şi critic literar propriu-zis, tipărind, cu gîndul poate la Lessing, volumul *Dramaturgie română* (1905), şi mai cu seamă analizînd producţia literară curentă în propria-i revistă, „Convorbiri critice" (1907—1911), după despărţirea de Maiorescu şi „Convorbirile literare" ; dar criticul teoretician amintitor al filozofului care putea fi, dacă n-ar fi trebuit să devină profesor de literatură, se va semnala neîntrerupt, fie reeditînd şi dezvoltînd *Critica ştiinţifică şi Eminescu* (ediţii noi 1906 şi 1926), fie înmulţindu-şi reflecţiile de estetică literară ca în *Teoria poeziei cu aplicare la literatura română* (1906), „pe de-a-ntregul refăcută şi completată" (1927), sau în *Opera literară şi studiul ei* („Omagiu lui I. Bianu", 1927).

În sfîrşit, după mai bine de treizeci de ani de la debutul critic, el întreprinde organizarea ideilor sale mai întîi într-un prim volum, *Ştiinţa literaturii* (vol.I, *Introducere... Estetică literară*, 1926), iar apoi în *La science de la Littérature* (vol.I, Ed. refondue, corrigée et augmentée d'après la première éd. roumaine, vol. II—IV, J. Gamber, 1928—1938). Cu conştiinţa unei estetici originale, va expune un *Nouveau point de vue dans l'Etude de la Littérature* (Mémoire pour la commission internationale d'histoire littéraire à son premier congrès... de Budapest, 1931), şi filozoful, abătut profesional la studii literare, se va semnala încă o dată cu *Le Système Philosophique de l'Intégralisme*, (I, *Les Principes*, 1931). Aceasta e ultima lucrare şi prin ea profesorul de literatură îşi manifestă orientarea de tinereţe şi pregătirea universitară, care au rămas evidente chiar în activitatea sa critică, interesată îndeosebi de speculaţiile estetice ale unei „ştiinţe a literaturii". Oricum ar fi, fapt este că Mihail Dragomirescu şi-a constituit astfel o teorie literară generalizată şi asupra celorlalte arte, singura doctrină estetică apărută în cultura noastră.

Ca să-şi construiască sistemul, pe care l-a numit de cu vreme „ştiinţa literaturii", Mihail Dragomirescu începe cu clarificarea spaţiului de construit. Reprezentanţi ai metodei istorice, Sainte-Beuve, Taine şi Brandes, ocupaseră în adevăr locul rîvnit, asumîndu-şi pînă şi denominarea de „ştiinţă" pentru felul cercetării lor. Respingerea istorismului literar va fi aşadar scopul dintîi al esteticianului român. El are convingerea că nici o afirmaţie „ştiinţifică" nu se poate face despre literatură cîtă vreme critica va rămîne o *ancilla historiae*, prin preocuparea biografică, socială sau culturală. Studiul biografic de tip sainte-beuvian se întemeiază pe confuzia dintre „personalitatea umană" şi „personalitatea artistică" a scriitorilor.

În realitate, „omul fizic şi moral cu viaţa sa şi mediul natural şi social, în care el se dezvoltă, se deosebeşte esenţial de... stările sufleteşti cristalizate în capodoperele create de geniul său". Sînt două lumi în conştiinţa creatorului de geniu : una *fizică*, în care trăieşte ca om, determinată de „timp, spaţiu şi cauzalitate", iar a doua *psiho-fizică* — proprie numai existenţei geniale a aceluiaşi om, lume a valorilor artistice universale, anistorică, fizică prin formă şi psihică prin conţinut. Această lume, străină de biografia artiştilor, se diferenţiază de asemenea de suma producţiei lor prin genialitate. Celelalte opere, „în care putem

găsi inteligență, talent sau virtuozitate", deși ale aceluiași autor, rămîn „obiect al istoriei literare... Oricît de însemnate ar fi din anumite puncte de vedere, aceste producții nu pot interesa mai mult decît mediocru știința literaturii", a cărei atenție merge exclusiv la studiul *capodoperelor* unui creator. Față de operele de talent și de virtuozitate, capodoperele unui autor se disting prin caractere originale, din care își constituie valoare de obiect „*unic* pe lume".

Eroarea metodei istorice, fie practicată de Sainte-Beuve sub forma cercetărilor strict biografice, fie amplificată de Taine în teoria deterministă a celor trei factori, rasă, mediu și moment, duce critica la generalizări, care acoperă unicitatea capodoperei. Istorismul „începe prin a reduce toate operele unui scriitor la o formulă generală; își continuă lucrul prin a reduce formulele diferite, care exprimă pe mai mulți scriitori, la un ansamblu comun, caracteristic pentru un curent, pentru o epocă, pentru o școală. Se așază deci la un loc, dîndu-li-se aceeași caracteristică, ceea ce este mediocru și tranzitoriu cu ceea ce posedă o valoare durabilă, operele fără valoare cu capodoperele, scriitorii mari cu scriitorii mici... În toată această generalizare, metoda istorică lasă de o parte elementul care face ca o operă să fie capodoperă: originalitatea".

După autorul *Științei literaturii*, capodoperele artistice sau literare au o viață proprie: ele există numai ca posibilități ale conștiinței omenești, născîndu-se din combinarea spiritului uman cu Natura și crescînd în conștiința omului, dar în afara voinței sale. Principiul capodoperelor constă în latura lor psiho-fizică, elementele psihice neputînd fi înțelese și nedevenind existente pînă a nu fi fost încorporate într-un material fizic, iar elementele fizice neputînd fi socotite ca atare, deoarece toate se află impregnate de valori psihice, care le conferă o cu totul altă existență. Capodoperele, prin natura lor mixtă și originală, impun adoptarea metodei descriptive de studiu. Căci orice capodoperă este „un prototip de speță", inaccesibil și insesizabil în sine, de care ne putem doar apropia, luînd cunoștință de realitatea lui, numai după ce, trecîndu-l prin conștiința noastră, l-am alterat prin tot ceea ce conține spiritul nostru. Cu însеși cuvintele lui M. Dragomirescu, „ne apropiem de el cu mentalitatea, cu sensibilitatea și cu tendințele *noastre*", iar imaginile, pe care le păstrăm de pe urma acestei apropieri, nu aparțin capodoperei, ci trecerii ei „prin sufletul nostru". Și mai departe: „Aceasta se înfățișează deci cu caracterele unui prototip, insesizabil dar apt să trăiască în imaginile sau ideile pe care noi ni le facem despre el și care joacă rolul indivizilor asigurînd existența speciilor. În același fel acești indivizi-imagini se reproduc la infinit, purtînd anumite diferențe, întocmai ca indivizii unei specii animale sau vegetale". După selecționarea capodoperelor din masa enormă a operelor literare, urmează ca nouă etapă a „criticii științifice" observarea și descrierea lor. Spre deosebire de ușurința cu care se descriu formele de existență aparținînd științelor naturale, care sînt fizice și prin urmare externe, formele urmărite de știința literaturii au „ca mediu de existență conștiința noastră", în care trebuie mai întîi să le introducem și numai apoi, după transformarea lor în forme interne de existență, să le observăm. „Potrivit acestei concepții, capodoperele sînt studiate în afară de timp, de spațiu și de cauzalitate istorică. *Viața istorică* a capodoperelor nu

ne interesează, căci este o viaţă artificială, de care beneficiază operele mediocre. Ceea ce ne interesează este *viaţa estetică*, universală şi nemuritoare. Potrivit acestei concepţii, capodoperele care sînt prin clasificare de *acelaşi tip*, care au *aceeaşi formă literară* şi fac parte din *acelaşi gen*, formează o aceeaşi categorie, chiar dacă le despart zeci de secole şi autorii lor au trăit la mii de kilometri unii de alţii. O odă de Pindar poate fi pusă alături de o odă a lui Victor Hugo, după cum o dramă a romanticului grec Eschile poate sta lîngă o dramă romantică de Edmond Rostand. În acest fel Ştiinţa Literaturii ne poate da prin clasificările ei un conspectus general al literaturii universale, cum dă Zoologia pentru animale, în afară de condiţiile de timp, de spaţiu şi de cauzalitate în care trăiesc şi dispar". Toate aceste consideraţii, înainte de a vedea ce întemeiere au, implică însă o concepţie estetică. Şi Mihail Dragomirescu şi-o declară, deosebindu-şi-o de esteticile cunoscute. Astfel Platon, Kant, Hegel şi Schopenhauer au conceput mai întîi o filozofie şi numai apoi şi-au constituit deductiv estetica respectivă. Pe de altă parte, de la Aristotel şi pînă la Fechner, simţindu-se nevoia să se studieze natura valorilor estetice, pe bază de analiză şi observare a operelor frumoase s-a ajuns la alcătuirea unei estetici a cărei materie este de ordin psihologic şi al cărei demers formativ rezultă din inducţia generalizantă. Dragomirescu îşi situează estetica proprie, căreia îi zice de aceea „integrală", între estetica deductivă a unora şi aceea inductivă a altora. După analiza tuturor celorlalte sisteme, pe care le respinge, dar le şi spicuieşte de tot ceea ce ele conţin ca afirmaţii adevărate şi profitabile, noul estetician conchide : „Estetica integrală, după cum se vede, nu numai că explică mai precis elementele pozitive de natură estetică, dar nu face nici un pas deductiv fără să se adreseze în acelaşi timp experienţei. Pentru estetica integrală, frumosul n-are nimic metafizic, fiind o realitate, care totdeauna se poate pipăi şi controla. Că să-i descoperim esenţa, folosim în acelaşi timp inducţia şi deducţia, pe cîtă vreme ceilalţi esteticieni au folosit sau una sau alta ...". Această concepţie se întemeiază de fapt pe natura psiho-fizică a operelor de artă, pe ideea de capodoperă şi pe distincţia dintre „genialitatea creatoare" şi dexteritatea manufacturieră. În privinţa naturii operelor de artă, Dragomirescu afirmă : „Primul fundament al esteticii integrale este ideea că alături de lumea fizică, pe care cunoaşterea n-o modifică, şi alături de lumea psihică, pe care actul de cunoaştere n-o mai lasă identică cu sine, supunîndu-şi-o, e o a treia lume, lumea psiho-fizică, adică aceea a capodoperelor, care rămîne invariabilă, fiind cunoscută de noi ca formă, şi variază la infinit, fiind cunoscută de noi ca fond". Reale şi totodată ideale, capodoperele nu există decît în concret. Partea fizică este forma lor, iar partea psihică — fondul. Şi mai curînd crede autorul, ele nu sînt nici reale şi nici ideale, ci sînt psiho-fizice, fiindcă adevărata lor natură nu rezidă nici în formă, nici în fond, ci în raportul dintre formă şi fond, pe care esteticianul îl numeşte *armonie*. Această legătură a elementelor capodoperei face ca toate caracteristicile fondului să răspundă în caracteristici de formă, după cum fondul la rîndul lui nu poate fi altceva decît ce este forma. E deci vorba de „o sinteză absolută", care singură decide că ne aflăm sau nu ne aflăm în faţa unei capodopere. Al doilea fundament al esteticii integrale îl furnizează principiul *unităţii*. Cuvîntul poate iluziona. Dragomirescu descoperă mari deosebiri între unitatea operelor mediocre şi unitatea capodoperelor. Acestea exprimă totdeauna stări

mistice ale sufletului omenesc, stări care formează „conştiinţa inanalizabilă", loc al fuziunii depline dintre Suflet, reprezentat de starea de misticitate, şi Natură, reprezentată de „funcţiunile organice inconştiente". O asemenea fuziune se manifestă însă mai întîi prin „ideea generatoare" şi apoi prin identitatea ei psiho-fizică, în cadrul căreia „corpul interior al capodoperei se exprimă definitiv în corpul exterior al formei". Şi naturii psiho-fizice a capodoperei ca şi ideii de unitate, care o susţine, estetica integrală le adaugă observaţia, tot „fundamentală", că lumea capodoperelor este „un microcosm", din care nu lipseşte nici o manifestare caracteristică sufletului omenesc, şi că, deşi sub înfăţişări individuale, ea reprezintă „prototipuri" sau „speţe psiho-fizice".

Dar cunoaşterea concretă, obiect propriu al „ştiinţei literaturii", abia de acum încolo începe. Căci e vorba de „organele" capodoperei, de anatomia şi fiziologia ei, ca în cazul cunoaşterii fiinţelor vii. Ideea pare mai promiţătoare decît explicitarea ei. Retragem însă obiecţia, fiindcă urmărim, după cît s-a putut vedea pînă acum, numai expunerea succintă a doctrinei integralismului estetic, privind îndeosebi capodopera literară. Organele acestei noi fiinţe de natură psiho-fizică sînt vechile categorii estetice numite „fondul", „forma" şi „armonia". Potrivit acestei vivisecţii, inspirată de metodele aplicate în ştiinţele naturale, vivisecţie de care esteticianul este pe deplin conştient, de îndată ce declară că organele capodoperei sînt forme indisociabile ale aceleiaşi realităţi originale, fondul divulgă „originalitatea elementară", forma — „originalitatea plastică", iar armonia —„originalitatea estetică sau subiectivă". De aici, o frenezie metodologic-trinitară, fără prea strînsă legătură cu triada hegeliană, dar aservită în totul tripartiţiei aristotelice, va duce pe Mihail Dragomirescu la efortul de a găsi formula unică a operelor studiate. Această formulă, rezultat „ştiinţific" al observaţiei directe, se constituie dintr-un multiplu stufos de calificări critice al triplei originalităţi fundamentale („elementară", „subiectivă", „plastică"), acestea fiind privite fiecare în parte din trei puncte de vedere : „intensitate", „calitate" şi „tonalitate", care pun în vedere „caracteristicile esenţiale" ale capodoperei, susţinute de altele „fundamentale" sau numai „accidentale" nu mai multe însă nici acestea decît tot cele trei. E mijlocul cel mai sigur de a ne afla în posesia capodoperelor, numai ele, spre deosebire de operele de talent sau de „virtuozitate", formînd obiectul propriu al esteticii integrale.

Cum vom distinge însă opera literară vrednică de o asemenea analiză din numărul imens de producţii mediocre sau numai talentate ? Integralismul estetic nu are nici în această privinţă vreo îndoială : „Dacă ne dăm silinţa, dacă procedăm metodic, dacă nu sîntem sclavi ai dilentantismului, ajungem totdeauna şi fără a aştepta ca timpul să se pronunţe, ajungem să deosebim capodoperele de operele artistice şi de operele practice. Dacă găsim într-o operă o idee generatoare, care îi pătrunde toate ascunzişurile, dacă ea se manifestă în toate elementele operei ca armonie între fond şi formă ; dacă nu este analizabilă şi comprehensibilă numai cu raţiunea, ci reclamă o înţelegere *mistică*, prezentîndu-se ca o sinteză de elemente contrare profunde, — posedăm primele fundamente ca să considerăm această operă drept o capodoperă".

Pentru cazurile cînd ne-am îndoi încă, esteticianul dă recomandări suplimentare : „Dacă, alături de ideea generatoare, pe care o putem uşor

caracteriza, vedem că toate imaginile aceleiași opere, fie idei abstracte, emoții, impulsii, se înfățișează ca *viziuni*, ca realități *transfigurate*, învăluite într-o atmosferă estetică de la care le vine un farmec infinit, — avem încă un indiciu că această operă este o capodoperă literară". Și încă, pentru satisfacerea oricărui scrupul, a oricărei exigențe de certitudine, ni se mai recomandă : „Dacă, în sfîrșit, dobîndim sentimentul că nu putem schimba nimic din forma verbală a aceleiași opere, că între diferitele ei imagini și cuvinte, prin care imaginile se exprimă, e o relație necesară, — putem fi siguri că e vorba de o capodoperă".

Mihail Dragomirescu avea atîta încredere științifică în „organele capodoperii" și deopotrivă în puterea lui de a le denombra, încît el își trece această putere (nu importă acum cît de chestionabilă) asupra metodologiei sale. E un caz între atîtea altele de subiectivism disimulat științific, care își folosește disimularea ca armă foarte de temut împotriva diletantismului impresionist, deci împotriva subiectivismului altora. Metoda propusă i se pare infailibilă. De aceea declară încă o dată, ca să se știe bine că în sfîrșit există posibilitatea științifică de a se studia literatura și că ea stă ca microscopul la îndemîna tuturor cercetătorilor literari : „O analiză conștiincioasă — adaugă el ca încheiere a volumului II din *La Science de la Littérature* —, făcută din punct de vedere estetic, în chip metodic, ne aduce să distingem capodoperele de operele mediocre. Și aceasta e chiar soluția problemei ... Avem mijloace sigure ca să recunoaștem capodoperele și ca să le înfățișăm cu toate organele și elementele lor gustului și studiului literar al literatorilor ", *videlicet* al criticilor.

E clară așadar ideea esteticianului și mai cu seamă a metodologului de a fi descoperit un instrument de precizie, care să poată fi mînuit de orice specialist, după cum am spus, ca microscopul, dacă microscopul n-ar fi atît de simplu. O comparație mai potrivită ar fi cu camera de fotografiat pe întuneric, folosind razele infraroșii, întrucît întunericul e mai analogic față de natura „mistică" a operei geniale, deși aparatul chiar acesta descurajează tot prin simplitate comparația cu foarte complicatul instrument dragomirescian. Ca să ne dăm seama de construcția lui tripodică, urmează să nu uităm nici un moment că estetica integrală pornește de la vechea diviziune a conștiinței în trei facultăți distincte : Inteligență, Sensibilitate și Voință, care toate conlucrează legitim la crearea „microcosmosului" estetic, cum zice Dragomirescu operei literare vrednice de studiat. Cele trei facultăți, creatoare numai solidar între ele, se transmută în triada organelor operei, *Fond*, *Formă* și *Armonie*, care o fac viabilă, adică ființă psihofizică, proprie cunoașterii anatomice și fiziologice.

Dar, ființă originală, originalitatea operei se întreiește în *originalitate elementară*, *originalitate plastică* și *originalitate subiectivă*. Pînă aici ne aflăm în fața unei detelescopări logice în cîte trei mișcări a celor trei concepte psihologice de bază. Complicația instrumentului se declară imediat cu privirea triplei originalități, a fiecăreia în parte, din cîte alte trei puncte de vedere, numite *intensitate*, *calitate* și *tonalitate*, care ne fac cunoscute caracteristicile esențiale ale unei capodopere. O creație genială poate fi, astfel, ca intensitate : *sublimă*, *frumoasă*, *grațioasă* ; prin calitatea ei apare : *patetică*, *umoristică*, *naivă*, iar tonalitatea o face : *olimpiană*, *optimistă*, *pesimistă*.

Aceste caracteristici esențiale fac loc mai departe caracteristicilor fundamentale și, ca să se mențină construcția trinitară, acestea sînt urmate de caracteristicile accidentale. Ca și cele esențiale, trăsăturile fundamentale și accidentale se despletesc la rîndul lor în nouă posibilități critice, adică în cîte trei pentru fiecare dintre cele trei originalități, elementară, plastică și subiectivă. Astfel, ca originalitate elementară opera este *clasică*, *primitivă* sau *manierată*; ca originalitate plastică — *integrală*, *incompletă* sau *superficială*; iar ca originalitate subiectivă — *nativă*, *perfecționată* sau *calculată*. Și tot astfel, privitor la trăsăturile ei accidentale opera își multiplică originalitatea elementară în *mistică*, *filozofică* sau *religioasă* (după materialul subiectiv) și în *intimă*, *socială* sau *sacră* (după materialul obiectiv); originalitatea plastică îi devine *pură*, *metaforică* sau *simbolică* (după materialul subiectiv) și *convențională*, *actuală* sau *istorică* (după materialul obiectiv); iar originalitatea subiectivă ia înfățișarea *severă*, *umoristă* sau *spirituală* (ca material subiectiv) și *vizuală*, *sonoră* sau *motrice* (ca material obiectiv). În atîta complicație tripodică sau trilobată, abia mai putem distinge intervenția de această dată a unei dicotomii după materialul subiectiv sau obiectiv al triplei originalități. Cît despre nuanțele critice ale calificativelor folosite, ele scapă oricărei bunăvoințe de a fi înțelese.

În orice caz, din ceea ce ni se pare clar, mai putem reține că trăsăturile esențiale sînt proprii numai capodoperelor, că trăsăturile fundamentale aparțin în comun tuturor operelor literare și că cele accidentale nu decid în nici un fel de ierarhizarea valorilor, care încunună studiul critic. De asemeni foarte limpede este preeminența originalității subiective asupra celorlalte două, fiind factorul de unificare a irepresibilei multiplicități trinitare, de atîtea ori contradictorii, la care ajunge marea ambiție metodologică a esteticismului. Căci Dragomirescu însuși pare într-un fel surprins de arborescența metodei proprii și de aceea se și preocupă de „sinteza" atît de numeroaselor caracteristici, care tind să atace unitatea operei.

El se întreabă în adevăr: „Ce reduce la unitate această multitudine de trăsături și face în așa fel încît să nu ne împiedice nici să pătrundem fondul lor unic, nici să simțim emoția estetică ...?" Și își răspunde că e vorba de „esența" operei, de „conținutul inanalizabil al armoniei", pe care îl numește „originalitate mistică". Bine înțeles, automatismul tripartizării reapare, armonia declarîndu-și o „ipostază exterioară", una „intimă sau interioară" și alta „inanalizabilă", cu adevărat „mistică, mai curînd indusă decît percepută", aceasta unificînd de fapt „contrariile cele mai disparate". Un moment s-ar zice că metoda esteticianului, în ciuda compunerii ei rigide, n-a fost decît o inflorescență tricotiledonată în triplă suprapunere, un enorm puf de păpădie, peste care suflă „originalitatea mistică" a armoniei. Ea nu suflă însă și peste cauza teribilei complicații metodologice, adică peste automatismul tripartizării, care se manifestă din nou cu aceeași vigoare.

Astfel originalitatea mistică răspunde, chiar după efectul ei aparent salutar, în noua tripodie a speciilor, a genurilor și a tipurilor literare. Schema metodologică redevine prosperă. Ca să se vadă cum continuă să lucreze ea, tipurile literare sînt numai trei: clasic, romantic, realist. Tipul clasic e *olimpian*, *nativ* sau *frumos-clasic*, *senin*, *abstract* sau *echilibrat*, *contemplativ*, *incisiv* sau *artistic*; tipul romantic e *sublim*, *umoristic* sau *optimist*, *retoric*, *imaginativ* sau *exultant*, *ingenios*, *fantastic* sau *exploziv*;

iar tipul realist e *patetic, grațios* sau *pesimist, reprezentativ, primitiv* sau *deprimant, realist, natural* sau *inhibitiv.*

Cum însă nu există numai tipuri literare pure, acestea fiind cu totul rare, tipurile „contaminate sau complexe" deschid prin numărul lor infinit perspective infinite tripartiției integraliste. Ca exemple ale „contaminării", *Romeo și Julieta*, deși operă aparent realistă, este de fapt romantică într-un fel propriu, nu tipic romantică; ceea ce o face contemplabilă e combinația de *sublim, umoristic* și *optimism*, de *echilibrat, imaginativ*, și *exultant*, de *ingenios, realist* și *contemplativ*, în timp ce *Moise* de Alfred de Vigny, operă de tip „complex" ni se arată ca *sublimă, patetică* și *pesimistă*, ca *primitivă, abstractă* și *senină*, ca *naturală, incisivă* și *inhibitivă*. Și urmează deci ca mai fiece operă să-și încredințeze originalitatea cîte unei astfel de scheme critice, de a căror putere de cuprindere concretă a stării de poezie Mihail Dragomirescu nu se îndoia.

Cercetătorii esteticii și mai cu seamă ai metodologiei lui Mihail Dragomirescu rămîn cu impresia unei construcții masive, deși aeriene, care nu reține și nu comunică esența operelor analizate. Abstracția și complicația metodei au atras de aceea asupra esteticianului un discredit ca și general, deriziunea sau indiferența fiind, după temperamente, atitudinea mai tuturor cercetătorilor. În realitate, nici nu există din această cauză vreo aplicație mai răbdătoare la singurul sistem de estetică apărut în cultura noastră.

Nici expunerea de față nu cuprinde integral doctrina „integralismului", care implică de asemeni o concepție filozofică. Această parțialitate e însă mai puțin vinovată decît aceea de a trece cu vederea peste cîteva idei estetice de reală însemnătate, pe care, dacă sistemul și metoda le acoperă în parte, superficialitatea cercetătorilor nu le ignoră mai puțin.

În adevăr sistemul pare destul de nebulos, iar metoda e de-a dreptul descurajantă. Dar, înlăturîndu-le pe amîndouă, premisele lor, adică acele idei estetice pe care Dragomirescu le formulează clar, pentru ca el însuși să le și înăbușe sub greutatea aparaturii sale critice, tripodic nomenclaturale, ni se afirmă dintr-o dată ca vrednice de privit nu numai în sine, ci și în istoria esteticii. Autorul *Științei literaturii*, fără să fie un spirit formalist și estetizant, disociază fenomenul artistic de reziduuri istorice și psihologice. Epoca și autorul unei creații sînt realități turburi, pe care valoarea artistică le uită, depășindu-le. Niciodată antiistorismul, antibiografismul și antipsihologismul nu mai atinseseră înainte și nici după aceea nu vor mai atinge teoretic înverșunarea lui Dragomirescu de a feri valoarea estetică de impurități exogene. După concepția lui, capodopera, obiect unic al studiului estetic, plutește la înălțimi platoniciene, pe cerul prototipurilor, indeterminabilă în procesul ei de producere și determinabilă numai ca obiect de cunoaștere. Se înțelege că în acest fel operei de artă i se extrage mai tot sîngele, rămînînd o formă străvezie, pură abstracție ucronă și utopică, destul de stearpă și fără rost să mai facă parte din istoria umanității.

De altfel esteticianul însuși, cum vom vedea de îndată, o supune totuși unei cîtimi de istoricitate. Aceasta se observă de obicei mai puțin; e adevărat că și observîndu-se, teoria nu e mai puțin a aceleiași absolute indeterminări genetice. Dar chiar ca atare, ea are unele drepturi istoriciste, nu de anticipație, dar în orice caz de raportare la speculația modernă, din care a ieșit conceptul poeziei „incontingente" sau „pure". Și nu numai

atît. Antibiografismul și antipsihologismul dragomirescian se întemeiază pe observația, dacă nu totdeauna a contradicției, oricum a divergenței personalității artistice față de personalitatea umană. Deosebirea dintre om și creator, ca idee estetică, deși gîndită de Proust (v. *Contre, Sainte-Beuve*, 1954), era cu totul nouă la sfîrșitul secolului trecut, cînd Dragomirescu o formula pe de-a-ntregul în *Critica științifică și Eminescu*, urmînd să fie reformulată independent de alți esteticieni. Față de aceștia, esteticianul român ajunge să distingă mai departe intermitența facultății „geniale", adică nu numai deosebirea de la om la creator, dar și deosebirea creatorului față de sine, spiritul lui putînd produce deopotrivă opere mediocre și capodopere. În continuarea enunțurilor teoretice dragomiresciene, de asemeni natura capodoperelor, concretă în organele lor de ființe psiho-fizice ca și în funcțiunile acestor organe, dar generică și abstractă ca o specie zoologică, există original, incondiționat și „prototipic", existînd însă totodată multiplu, inumerabil și diferențiat în conștiința cititorilor, ca orice specie în exemplarele ei individuale. Fiind eternă, capodopera se combină nestăvilit cu particularitatea conștiinței cititorilor, proliferîndu-și astfel specimenele ; și e de admis, după unele afirmații repezi, că esteticianul, în prelungirea acestei șanse de eternitate a capodoperei, gîndea neexplicitat putința ei de a se compune și cu conștiința de epocă. Bine înțeles, cititor și epocă, fără de care creația literară nu există, aduc totuși naturii ei prototipice o bază de istoricitate. Cititorul nou și epoca nouă, prin mereu alte condiționări istorice, care dau speciei corporalitatea particulară a specimenelor, îi restituie astfel sîngele extras cu platonismul altor afirmații.

Mihail Dragomirescu și-a construit însă un sistem estetic coerent, chiar prea coerent uneori, ca să i se poată observa contraziceri sau inconsecvențe. Unde fundamentele nu se îmbucă, unde părțile nu se articulează bine, unde totuși se pot semnala unele interstiții, acolo e mai curînd o altă idee estetică. Asemenea goluri reflectă poate structura de valori contrare a capodoperei, de care esteticianul ia cunoștință cînd observă contradicția dintre termenii lui critici. Deși fără dezvoltări, el a intuit compunerea antinomică a creațiilor literare, ceea ce reprezintă o frecventare certă a adîncimii lor. Intuiția e prezentă mai cu seamă în grija ca aceste antinomii structurale să nu atace unitatea impresiei estetice. Și „originalitatea mistică", a cărei ultimă intervenție în actul contemplării o susține esteticianul, nu are decît rostul să unifice contrariile.

Logic, ar urma să aflăm de la sistemul atît de logic construit prin ce misterioasă operație divergența devine convergență. Dar aici e un prag al incognoscibilului. Spiritul analitic se retrage, rămînînd ca intuiția singură, adică sensibilitatea criticului, să primească sinteza de neașteptat, cu o încîntare sporită chiar de coeficientul surprizei. Retragerea spiritului analitic și deschiderea sensibilă la spectacolul estetic ne situează astfel în însăși „natura inanalizabilă" a capodoperelor. Aceasta este ideea cu care *Știința literaturii* începe și tot cu ea se și sfîrșește, după obositoarea și zadarnica încercare a triplelor tripodii metodologice de a capta incaptabilul. Ideea, sub denumirea de „inefabil", se află azi în mai toate studiile moderne despre Poezie, ceea ce nu înseamnă nicidecum că ea provine de la criticul român, ci numai că el o intuia sigur înaintea numeroșilor ei adepți contemporani.

Dincolo de sistem şi metodă, care îi grevează gîndirea estetică, Mihail Dragomirescu mînuia aşadar un grup de idei a căror modernitate şi dată de formulare îl aşază printre esteticienii europeni. De altfel B. Croce îl cunoştea, deşi îl numeşte numai ca să-i combată asimilarea „ştiinţei literaturii" cu „ştiinţele naturale" (v. *La Poesia*, Postile, 1937).Bibliografic, îl cunoştea de asemeni Charles Lalo, faţă de care era în orice caz un predecesor în disocierea personalităţii umane de personalitatea creatoare (v. *L'Art près de la vie*, *L'Art loin de la vie*, 1939). Elveţianul Max Wehrli, din Berna, menţionează antiistorismul dragomirescian ca simpton de epocă al cercetărilor literare (v. *Allegemeine Literaturwissenschaft*, 1951).

Iar modernul între moderni Guy Michaud îşi apropriază pe de-a-ntregul teoria românească a capodoperei, scriind : „Capodopera, numai ea, este eternă. Aceasta înseamnă că ea trăieşte din generaţie, în generaţie, pentru motive care pot de altfel să pară la prima vedere diferite, fiece epocă avînd felul ei particular de a admira o operă. Dar asemenea motive sînt încă exterioare. Adevăratul motiv este că opera capitală conţine în ea nu un reflex al vieţii, ci viaţa însăşi, scînteia vieţii ; că are nu numai un corp, nu numai un spirit, dar un element nemuritor : un suflet propriu, care face din ea nu doar un organism viu, ci un fel de fiinţă umană şi care are în plus faţă de omul care o creează acea superioritate ca sufletul ei nemuritor să confere nemurire însuşi corpului ei". Şi Michaud trimite în josul paginii respective la citatul, privind deosebirea esenţială dintre capodoperă şi operele de talent şi virtuozitate, din *Ştiinţa literaturii*, după cum în altă parte a studiului său se referă la ceea ce înţelege Dragomirescu prin „ideea generatoare" a capodoperei (v. *L'Œuvre et ses Techniques*, 1957).

În concluzie, totul, atît analiza obiectivă a esteticii sale, cît şi istoricitatea unora dintre ideile ei, duce la altă situare decît cea de pînă acum a lui Mihail Dragomirescu atît în cultura română, cît şi în mişcarea ideilor estetice europene.

MIHAIL DRAGOMIRESCU ET LA « CRITIQUE SCIENTIFIQUE »

Résumé

L'auteur présente l'activité et la conception esthétique de Mihail Dragomirescu.

Mihail Dragomirescu conçoit le chef-d'œuvre comme l'objet unique de l'étude esthétique et prétend fonder une *Science de la littérature* par la dissociation du phénomène artistique des résidus historiques et psychologiques. Il est considéré comme le plus acharné partisan de l'antihistorisme.

Sa conception esthétique a eu un large écho dans la pensée européenne, par exemple chez B. Croce, Max Wehrli, Charles Lalo, Guy Michaud.

E. LOVINESCU

ŞERBAN CIOCULESCU

Un sfert de veac de la moartea criticului literar ridică platforma optimă pentru o cuprinzătoare caracterizare, la adăpost de dimensiunea cotidianului şi de acele inevitabile oscilaţii pe care le imprimă celor mai puternice alcătuiri seismele înconjurătoare. Cercetat şi aşezat astăzi în lumina sa adevărată, criticul are a vorbi mai departe în sensibilitatea unor generaţii care-l redescoperă. Cunoscîndu-l de la început şi scriind de atîtea ori despre memorialist, critic şi istoriograf, încerc acum, spre a nu mă repeta şi ca să nu reiau exegeze recente beneficiind de un foarte larg spaţiu monografic, a-i reconstitui fizionomia după acel ultim şi turburător document — unic în felul său — care a fost schiţa biobibliografică, scrisă de E. Lovinescu, la îndemnul prietenilor săi, în 1942, cu un an înaintea morţii. Era o perioadă prea tîrzie pentru ca scriitorul să se mai teamă de detractorii săi şi prea timpurie pentru un bilanţ de perspectivă. Epoca turbure şi întunecată răscolise cerbicia criticului, care se ridica pentru ultima oară să sune din corn, întru apărarea artei şi autonomiei ei. O autonomie care accepta interferarea conceptului estetic cu alţi factori, sincronizîndu-l cu evoluţia societăţii. „Valorile estetice, scria criticul, nu trebuiesc, desigur, confundate cu valorile etice, sociale, naţionale sau umane, şi artistul nu trebuie valorificat printr-însele, dar nu e mai puţin adevărat că el lucrează în linie generală în baza unei psihologii determinate de toate aceste valori". Un concept critic ce nu lăsa pe dinafară condiţiile sociale şi istorice, ci se referea la „temperamentul etnic", adică la ceea ce numim astăzi, cu un termen mai precizat, *specificul naţional*. Scriitorul care sesizase variabilitatea categoriei frumosului, istoricul literar şi sociologul ce explicase formarea civilizaţiei noastre pe cale revoluţionară, considerînd această cale drept ineluctabilă, a apărat, astfel, tradiţia progresistă a paşoptismului, mergînd pînă la a ataca, într-un chip original, teoria formelor fără fond şi pînă la a consemna meritul lui Gherea de a fi pus temeliile criticii literare româneşti. Pentru un discipol al tezelor esteticii maioresciene, pentru un reprezentant tipic al unui mediu şi al unei mentalităţi burgheze, această onestă situare pe poziţiile adevărului, ale caracterului, duce cu gîndul la denumirea de „umanist", care i se datorează şi pe multe alte laturi. Poate de aceea, lecţia autobiografiei sale este cu atît mai instructivă.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 3, P. 411 – 414, BUCUREŞTI, 1968

Ea începe cu moştenirile temperamentale de la părinţi, care i-ar fi transmis incapacitatea expresiei sentimentale „şi chiar a expresiei pur şi simplu". Compensativ, masca împietrită i-a dăruit mijlocul expresiei artistice. Povestindu-se, E. Lovinescu vorbeşte apoi de o „viaţă organizată în vederea muncii, fără relaţii sociale şi nici chiar familiale". Cu multă grijă îşi recompune anii formaţiei : pasionat de Leopardi în liceu, de Horaţiu în facultate, a cărei viaţă era dominată atunci de două mari personalităţi : „Titu Maiorescu în amurg şi N. Iorga în auroră, în momentul erupţiei lui vulcanice". De Titu Maiorescu, „cu toate deosebirile de suprafaţă socială şi de autoritate se pot afirma oarecum asemănări de atitudine şi, consecinţă fatală, şi de destin ...".

Stilul său critic ? „Sub o formă categoric polemică — fără violenţă pamfletară — altoind, paradoxal, pe o natură sceptică, relativistă, o atitudine, o convingere". Unghiuri mai puţin cunoscute ale unui critic căruia i se recunoaşte, fără discuţie, dar şi fără suficientă diferenţiere, structura impresionistă, cel puţin ca formulă iniţială.

Ce reţine şi înregistrează posteritatea dintr-o vastă activitate înglobînd multe volume de critică (*Critice*, vol. I—X, 1909 — 1929, *T. Maiorescu şi contemporanii lui*, 1943), de istorie literară (*Grigore Alexandrescu*, 1920, *Costache Negruzzi*, 1913 — 1940, *Gheorghe Asachi*, 1921 — 1927, *T. Maiorescu*, 1940, *Istoria literaturii române contemporane*, 1937), de memorialistică (*Memorii*, I — IV, 1910 — 1941), de sociologie (*Istoria civilizaţiei române*), de beletristică, spre a nu mai pomeni de ediţiile critice de clasici români sau de traducerile din clasicii elini sau latini ?

Desigur, mai întîi opera globală a unei minţi neobosite şi scrutătoare, care nu s-a sfiit să înveţe mereu şi să cerceteze pretutindeni, sistematic, lucid, cu o nemaipomenită şi ancestrală tenacitate. Această operă trebuie pusă la îndemîna tinerelor generaţii ce se formează în cercetarea literară. Pe măsură ce va fi mai amplu glosată, ea va înlesni trasarea unei monografii ce va pune în evidenţă complexitatea criticului, a acelui critic care a dominat cu autoritate perioada dintre cele două războaie mondiale, creînd în ţara noastră critica profesionistă.

Rămîne apoi o bogată moştenire, a acelor critici ce s-au format în vremea sa şi care dînd conceptului de autonomie a artei o interpretare sau alta, şi chiar combătîndu-l, au recunoscut în Lovinescu un etalon major. Întrucît criticii aceştia continuă să ocupe aria literaturii noastre, moştenirea lovinesciană apare cu atît mai vie.

Mai cu seamă importantă apare activitatea criticului acolo unde descoperă, consemnează, îndrumă talente, adică în activitatea sa militantă. E. Lovinescu i-a descoperit pe Ion Barbu, pe Hortensia Papadat-Bengescu, pe umoristul G. Brăescu şi, într-o măsură, pe Camil Petrescu. Nume mari, atestînd un critic mare. Cenaclul său a fost atelierul permanent al muncii intelectuale a mai multor generaţii de scriitori. Pînă astăzi, nu avem unul asemănător.

În fine, ne rămîne scriitorul. Dincolo de adevărul unor opinii critice, pe care o altă epocă le poate infirma sau confirma într-o altă terminologie, dincolo de erorile inerente, de gust şi de orientare, ale oricărui critic şi deci şi ale unuia foarte avizat, criticul autentic lasă o moştenire literară, fie că a tins către scrisul beletristic, fie că şi-a considerat opera ca în afara beletristicii sau, dimpotrivă, ca E. Lovinescu, a crezut în virtuţile ei creatoare.

Cum am spus, talentul de scriitor al criticului este dintre acele fenomene literare de ordinea evidenței. Cei mai redutabili adversari i-l recunoșteau : M. Dragomirescu, care afecta în afirmarea acestui talent rezerve asupra vocației criticului, N. Iorga, relativ de aceeași ținută tactică. Primul își rezerva sieși calitatea de oracol critic, pe cînd istoricul, promotor de valori literare etnice și etice n-avea libertatea spirituală de a admite legitimitatea unei alte critici, întemeiată, în primul rînd, pe valori estetice.

Vocația scriitoricească a lui E. Lovinescu nu s-a împlinit în opere de imaginație, ci în activitatea sa de critic, cu toate că, din tinerețe și pînă aproape de sfîrșitul său, criticul a stăruit în direcția literaturii, încercînd toate genurile, cu excepția celui liric. În formația stilului său critic au exercitat o trecătoare influență criticii impresioniști francezi, Anatole France, Jules Lemaître și, într-o oarecare măsură, Émile Faguet, pe care-l considera maestrul său. Ei îi imprimaseră, în tinerețe, un ton sceptic, conversativ, pe care mai tîrziu criticul l-a renegat. Pentru familiarul limbii latine, de o covîrșitoare însemnătate s-a dovedit structura de spirit și sintaxa maestrului conciziunii, Tacit. Lovinescu a țintit, la maturitate, scrisul lapidar, definitoriu, abstract și demn al autorului *Analelor*. El a reușit, printr-o măiestrită transpoziție, să adapteze limba română, din punct de vedere sintactic, conciziunii tacitiene, reducînd propozițiunile secundare, la tiparul participial.

Cum procesul de sinteză necesită și o adaptare lexicală, E. Lovinescu, în scrisul său de după 1918, a fost unul din factorii cei mai eficienți de relatinizare a limbajului nostru. Ca să înlocuiască perifraza și prolixitatea prin termeni conceptuali, el a pus în circulație un mare număr de cuvinte noi, compuse după modul latin. Oricum ar fi considerată această întinsă renovare lexicală, care-l speriase pe Lazăr Șăineanu, nu i se pot contesta îndreptățirile și efectele. În acest sens și dînd curs unui temperament fundamental deosebit, G. Călinescu a făcut o operă asemănătoare, atît în paginile de critică literară, cît și în cele de beletristică. Iată un punct de asemănare care n-a fost încă sesizat.

E. Lovinescu a lucrat în sensul latinist cu o deosebită vigoare și eficacitate, abătînd scrisul nostru de la împrumuturile galomane, către izvorul clasic al limbii latine conceptuale. Deși nu și-a susținut niciodată această pasiune filologică și n-a recomandat-o normativ, a izbutit s-o impună criticii „tinere" de pe vremea sa, care s-a îndepărtat progresiv de stilul discursiv al criticii gheriste sau dragomiresciene, cucerit de frumoasele rezultate în direcția economiei verbale. E. Lovinescu a impus, deci, o nouă sensibilitate a economiei în expresie. Un stil savant, concentrat, esențial, sortit impopularității, agrementat totodată, dar nu paradoxal, prin tente metaforice. În căutarea imaginii spirituale, criticul a folosit metafora. Tot astfel lucrează și critica tînără de astăzi, cu succese proporționate de cultura fiecărui exemplar în parte.

Dorința de a face stil poetic e unul din artificiile stilului lovinescian, dînd uneori impresia unui clasicism baroc. Despuiat de podoabele cîteodată excesive, stilul acesta e unic în puterea sa de formulare. El redevine clasic prin luminozitate, frazare amplă, concizie epigramatică și nuanțare morală, prin eleganță și subtilitate. E Lovinescu socotea critica drept un gen literar autonom. Poziția lovinesciană caracterizează astfel un moment de lirism care a sedus un produs cert al umanităților clasice. O contradicție esențială,

ce nu poate fi condamnată la spiritele superioare și din care a rezultat un stil critic nou, fecund, cu imense implicații. Acum, cînd moștenirea sa literară ne stă la îndemînă, nu trebuie să-i uităm instrumentele.

Pesimist față cu viața raportată la sine și memorialist în aparență mizantrop, reușind ca nimeni altul să-și atragă antipatiile celor „ajunși", E. Lovinescu avea încredere în latențele estetice ale poporului nostru. Era un mare latin și credea în misiunea noastră civilizatoare. Estetismul și patriotismul său erau întemeiate pe inteligență. În viață și-a atras ura tradiționaliștilor strîmți și a mistagogilor ortodoxiști, care nu admiteau virtuțile pozitive ale acțiunii sale. Creator al stilului critic contemporan, personalitate eminentă, gazdă literară incomparabilă, prin scrisul ca și prin prezența sa în mișcarea literară a timpului, la răscrucea de vînturi dintre semănătorism și modernism, arbitru de mai multe decenii al vieții noastre literare, E. Lovinescu va trăi acum o nouă existență, pe care i-o va asigura o societate cu mijloace pe care el nu le-a bănuit.

E. LOVINESCU

Résumé

A l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de sa mort c'est le moment de reconsidérer attentivement la contribution de l'éminent critique littéraire Eugen Lovinescu (1881—1943) qui domine la vie littéraire de l'entre-deux-guerres. Il débuta en affectant un peu la manière impressionniste, après ses études à la Sorbonne, sous la direction d'Emile Faguet. S'essayant aussi dans le théâtre et le roman, il créa cependant un style critique nouveau, dont la principale qualité est l'économie verbale, bien que non dépourvue de couleur et de poésie. Succédant à Titu Maiorescu quant à l'autonomie de l'art qu'il défendit contre nombre d'adversaires, il fit la part du progrès dans ses études sociologiques, en justifiant le mouvement révolutionnaire de 1848. Son cénacle soutint les débuts de maints grands écrivains, tels que Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Ion Barbu.

G. CĂLINESCU ȘI ARTELE *

GEORGE MUNTEAN

Oricine parcurge opera lui G. Călinescu și se informează asupra biografiei sale nu poate să nu remarce tendința lui organică de a cunoaște și interpreta, de a *trăi* fenomenele artistice în toate componentele lor. A scris poezie și teatru, a făcut critică și istorie literară, a publicat romane și nuvele, s-a exprimat prin eseu și articol de revistă, sub haina căruia a abordat cele mai felurite aspecte ale vieții și artei, s-a manifestat ca profesor și orator, a desenat și a pictat, și-a construit o locuință după propriile-i planuri, cînta la vioară și-și regiza piesele de teatru, dînd spectacole în cerc restrîns, dansa și-și îmbogățea interiorul cu covoare, tablouri, mobile alese și produse ceramice, a făcut cronică teatrală, muzicală și plastică, îl preocupa arta filmului și consulta revistele de modă, proiectîndu-și singur vestimentația, frecventa galeriile de artă, muzeele și expozițiile, îl interesa urbanismul și fotografia, creiona partituri muzicale, era atras de aspectul artizanal al gastronomiei și achiziționa ediții rare, își înregistra vocea pe bandă recitîndu-și poeziile, totul cu o sinceritate, o dăruire și o candoare care eliminau umbrele de snobism, dorința de epatare sau pitorescul demonetizat. Totul răspundea unei vocații, exprima o sete de învingere a necunoscutului și de verificare neobișnuită, și se salva din accidental prin puterea de a se converti unei viziuni de ansamblu, de a se integra unei perspective umaniste căreia nimic nu-i e străin și indiferent în lume.

E de menționat dintru început că marele scriitor nu aborda mai nici unul din aceste sectoare pe nepregătite. Fiecare domeniu era cucerit în desfășurarea lui pe verticală și pe orizontală, trecut sub raza lunetei (căreia, pentru jocul perspectivelor, profesorul îi folosea ambele extremități), pentru ca atît infrastructura, cît și conturul de ansamblu să fie surprins în specificitatea lui inconfundabilă.

Se înțelege, Călinescu rămîne înainte de toate un extraordinar artist al cuvîntului, un scriitor și un istoric literar cum puțini am avut, dar prin asta scrierile lui despre celelalte arte, faptul practicării directe a unora dintre ele nu pot rămîne în afara interesului nostru. Întîi pentru cunoaște-

* Secvență dintr-un eseu mai amplu cu aceeași temă.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 3, P. 415–428, BUCUREȘTI, 1968

rea omului, apoi pentru investigarea orizontului artistului şi a unora dintre particularităţile scrisului său şi nu în cele din urmă pentru valoarea în sine a opiniilor sale despre artă în general, despre un artist sau o epocă, un stil sau o nuanţă, pe care antenele sale desebit de fine le surprind şi relevă.

S-a făcut adesea caz de neobişnuita lui putere de a asocia felurite fenomene şi date, scriitori şi artişti, idei şi personalităţi. Una dintre explicaţii ar fi, pe lîngă erudiţia lui afară din comun, aceea că el însuşi asocia în fibrele-i intime o vocaţie multivalentă, o personalitate care, de n-ar fi luat calea scrisului ca posibilitate de realizare, ar fi putut, probabil, merge pe altele cîteva pentru a se împlini. Pe urmă, asociaţiile lui, strivitoare pentru gustul comun, ţîşneau dintr-o magmă în care fuzionaseră organic aproape toate sectoarele artei, prin al cărei epicentru de foc spiritul său trecuse fără a se calcina („Asemeni salamandrei în flacără mă joc", nuanţează el într-un vers).

Improvizaţia, spontaneitatea, în accepţiunea lor curentă, nu-i erau tocmai proprii şi l-am văzut adesea încurcat în faţa cine ştie cărei banalităţi aruncate prin surprindere de cineva în discuţie. Se producea parcă o oprire bruscă a monologului interior aflat în plină revărsare, o ezitare între un răspuns dat pe loc şi o amînare, profesorul opta de regulă pentru aceasta din urmă, şi după încheierea circuitului prevăzut, după 2 — 3 zile sau la o săptămînă, relua ca din întîmplare lucrurile şi răspundea la chestiunile propuse atunci spre examinare. Enorma lui maşinărie nu-şi putea schimba programul la tot pasul, lăsînd la o parte eterna-i dorinţă de confruntare, de adîncire şi nuanţare a lucrurilor, şi mai ales de claritate şi ordine, la care aveai impresia că abia-şi putea constrînge spiritul în continuă erupţie. Despre Eminescu sau Sadoveanu scrisese de atîtea ori şi le parcursese opera în toate sensurile. Cu toate, acestea, a putut fi văzut odată asediat între cărţile marelui povestitor pentru un articol de 3 — 4 pagini, mărturisind a simţi nevoia unei reîmprospătări ori de cîte ori scria despre el. Spontaneităţile lui izvorau dintr-o meditaţie suprasaturată de exerciţiu, şi de aveai norocul a surprinde un astfel de moment asistai implicit la un spectacol de neuitat.

Prin ianuarie 1964 îi adusesem din Bucovina un act prin care Gh. Eminovici, tatăl poetului, cumpăra o crîşmă în Botoşani, o ulcică neagră de la Marginea Rădăuţilor, o strachină imitînd ceramica de Kuty, cu un fel de Sfîntul Gheorghe pictat pe ea, şi un stoc de fotografii din care a reprodus o parte în *Viaţa lui Mihai Eminescu*, ediţia a IV-a. Profesorul alerga cu ochii de la una la alta, cerea cîte un album pentru compararea noilor obiecte cu altele vechi, solicita să-i fie aşezate în diferite colţuri ale dormitorului, pe pereţi şi pe mobilă, vorbea de costoboci şi *Tablete din ţara de Kuty*, asocia pe Sfîntul Gheorghe din strachină cu Gheorghe Eminovici, privea o fotografie a Ipoteştilor sub zăpadă şi amintea de vocaţia boreală a poetului, arunca o punte între portul în alb şi negru al bucovinenilor, ceramica neagră de la Marginea (ca reprezentînd o culoare absolută) şi tentaţia absolutului la Eminescu, răsucea documentul frumos scris şi încerca a fixa locul crîşmei în „tîrgul vitelor" din Botoşani, schiţa reperele unei viitoare călătorii în partea locului în vara următoare şi mă zorea să-mi beau cafeaua pentru a arunca un ochi expert pe zaţul prelins pe pereţii ceştii, învîrtea ediţia a treia a cărţii cu modificările pentru cea de

a IV-a, fixa verdele de pe strachină şi-l alătura de cel de la Mănăstirea Suceviţa, sfîrşind prin a promite un scurt eseu despre toate acestea şi multe altele (pe care nu l-a mai scris) şi prin a cere să i se bată un cui în perete pentru a agăţa strachina adusă.

Energia lui iradia în analiza celor intrate proaspăt sub ochi, în planuri, clasificări şi evocări precum aceea de atunci, spontană, a lui Adolfo Venturi, istoricul prin cursurile căruia, la Roma, intrase mai adînc în sistematica artelor. Rapiditatea asocierilor şi disocierilor devenise la el o stare firească, un mod aparte de contemplare şi carcaterizare. Iar artele furnizau destule exemple, repere şi sugestii, pe care profesorul nu ezita a le propune. De pildă, la apariţia în volum a celor *Trei nuvele* nota a fi procedat, în cazul „*Iubitei*" *lui N. Bălcescu* şi al lui *Catină damnatul*, precum pictorul şi „desenatorul Célestin de Nanteuil (1813 — 1873), compunînd două vignete „fără pretenţii de profunditate, pentru ca prin anume joc de culori, umbre şi gesturi solemne să trezesc emoţia cititorului pentru eroii noştri sociali. Am aplicat puţin metoda de a grava realitatea trecută a lui C. Negruzzi din *D. Scavinski*". Şi solicita „un anume chip de a privi desenul" literar al eroilor săi. Tot acolo e amintit pictorul şi gravorul francez, celebru ca ilustrator de carte, Tony Johannot (1803 — 1852), neuitînd a face aluzii la legătura unor ediţii rare, la mobila „Empire" din casa Catină, ca şi la canapelele şi fotoliile „Aubusson", la un clavir şi o harfă, la un semnificativ „scrin negru", aflate în locuinţa boierului V., pe care-l frecventa Bălcescu, creionîndu-se astfel mediul în care se mişcau respectivele personaje. De altfel, nici locuinţa lui nu diferea prea mult ca mobilier şi provizii de ediţii rare, cu care-şi căptuşise aproape trei din cei patru pereţi ai bibliotecii-birou, între care mi se pare a fi zărit şi Béranger-ul ilustrat de Johannot sau ceva foarte apropiat ca stil de romanticul gravor al secolului trecut. Cît despre canapelele şi fotoliile „Aubusson", cîteva exemplare umpleau restul spaţiului din biroul scriitorului, care supraveghease îndeaproape minima lor recondiţionare.

Evident, unghiul său de vedere nu era al specialistului cantonat în materie de artă, al esteticianului care trage totul în concepte, ci al omului de cultură atent deopotrivă la *concretul* operelor de artă şi al tehnicii lor, ca şi la relaţiile dintre ele. O lectură documentară a scrierilor sale, confruntată cu bibliografia şi cu interiorul locuinţei, eventual (în măsura posibilului) al locuinţelor prin care a trecut G. Călinescu, ar fi de natură a reliefa o serie de coincidenţe al căror interes n-ar fi chiar de tot minor. Pentru că dacă a putut mărturisi odată paradoxul că „Stănică Raţiu c'est moi", nu-i mai puţin adevărat că tripticul Jim, Felix şi Ioanide captează anume laturi ale existenţei lui, că alte personaje, inclusiv mediul lor familial şi domestic, au avut puncte de plecare în realitatea tangibilă, încît uneori îţi vine a zice despre unele dintre ele : „cum mai seamănă cu cutare ...". Sigur, copia, în înţeles naturalist, nu există sau nu e vizibilă decît în cazuri puţine şi numai pentru cîteva momente, dar o seamă de paralele se pot duce totuşi în folosul descifrării procesului de creaţie. Cum o atare posibilitate nu intră în intenţia rîndurilor de faţă, rămînem acum doar pe terenul cîtorva concordanţe dintre biografia lui G. Călinescu şi atutudinile sale faţă de diferite aspecte ale artelor.

Despre anii de dinainte de intrarea în facultate ştim relativ puţin şi nici literatura lui de ficţiune nu ne lasă să întrevedem prea multe. Se

ducea la teatru, gimnazist şi licean fiind, urmărind cu sufletul la gură, de la galerie, evoluţiile scenice ale lui Nottara şi Aristide Demetriad, pentru primul conservînd o adevărată veneraţie şi luîndu-i rolurile ca repere în aprecierea unor interpreţi ai lor de mai tîrziu (Ştefan cel Mare, din *Apus de soare* al lui Delavracea, de pildă, în viziunea lui Nottara şi a lui G. Calboreanu).

Cînta încă de mic prin corurile bisericeşti, ale căror partituri îi erau familiare de pe atunci, el fiind custodele lor. E o activitate artistică cu repercusiuni pentru toată viaţa, dacă ne e îngăduit a asocia mărturisirea că soprano fiind de mic, vocea lui interioară a rămas şi la maturitate tot de soprano, fapt vizibil uneori în inflexiunile ei tinzînd spre notele acute ale gamei şi către un timbru cantabile. Incidental, la Timişoara, va urmări manifestările diferitelor coruri bănăţene, făcînd observaţia că activitatea coristică este un mijloc de a sugera şi stimula solidaritatea umană. Opera însă, ca expresie a vocii omeneşti, se pare că nu-l va atrage în mod deosebit deşi n-o va neglija, interesat mai cu seamă de alte laturi ale ei (muzica, decorurile, jocul scenic al cîntăreţilor).

Tot de pe vremea liceului — dacă nu mai din timp — par a data şi întîile exerciţii la vioară, instrument pe care l-a dorit intens şi i-ar fi fost achiziţionat de timpuriu, de care nu se va lipsi nicicînd şi pentru care a şi compus cîteva piese, se pare că nu cu totul lipsite de interes. Oricum în casa lui se vedeau partituri muzicale, un postament pentru utilizarea-acestora, iar în bibliotecă se zăreau destule cărţi de istoria muzicii. Instrumentul muzical se află în fosta-i locuinţă, ca şi (probabil) unele înregistrări (din preclasici) în interpretarea lui. Parte din muzica integrată spectacolelor ce le organiza în ultimii ani acasă cu membrii institutului, de Crăciun, era compusă sau interpretată de el. În general însă muzica îl va preocupa, atît ca artă constituită în sine, cît şi ca participantă la celelalte. Va vorbi adesea, ca şi alţii, de muzica versului, de muzicalitatea prozei lui Sadoveanu, de muzica *Divinei Comedii*, de muzicalitatea edificiilor arhitecturale, de cea a culorilor lui Luchian, ori de cea a universului : „La coborîş şi la urcuş/Planetele au un arcuş". De reţinut că una dintre încăperile celor două „loggia" de înălţimea gardului, ce străjuiesc portiţa de la intrare, era rezervată în exclusivitate exerciţiilor sale la vioară Încăperea (cea din dreapta, cum intri în curte) fusese gîndită într-o asemenea perspectivă, şi proiectantul ei, adică profesorul, se mîndrea cu acustica-i specială. Ar fi repetat şi improvizat acolo destul de des, în unele perioade chiar mai multe ceasuri pe zi, ca un adevărat virtuoz. Nu accepta în nici un chip să fie deranjat dintr-o astfel de întreprindere, înfăptuindu-şi programul cu o disciplină şi consecvenţă de invidiat şi abordînd piese din epoci şi de stilurile cele mai diferite. Preferinţele păreau a merge totuşi în direcţia clasicismului şi a preclasicilor, iar în ultimii ani era nu o dată captat de inefabilele mozartiene.

Desenului i-ar fi jertfit încă de pe cînd era în şcoala primară, şi acesta, cumulat cu inocente avînturi războinice, mărturisea a-i fi abătut o vreme atenţia de la pornirea instinctivă de a versifica. Creiona, în orice caz, infernale maşini de război de fantezie, pe care visa cu candoare a le pune în funcţiune. Ce vor fi fost acestea îşi poate imagina oricine, cert este că profesorul avea oarecare îndemînare nativă în a desena, a cărei exercitare trebuie pusă în legătură şi cu ocupaţiile lui de paleograf în

vremea studenţiei, ori cu cele de arheolog amator la Roma. Au rămas între altele, de la el un autoportret din tinereţe, desene închipuind personaje din *Şun sau calea neturburată*, din *Ludovic al XIX-lea*, unde Ludovic aduce destul de mult cu ţinuta şi chiar cu anume detalii fizionomice ale sale, o seamă de desene „ale lui Ioanide", cu palate şi detalii de arhitectură, cîteva schiţe vestimentare, scheme şi descompuneri ale unor mişcări de balet etc., precum şi un număr de siluete aruncate mai mult sau mai puţin fugar pe hîrtie (unele în timpul şedinţelor de sîmbătă la Institutul de istorie literară şi folclor, cînd se amuza caricînd grotesc pe unii dintre cei de faţă, cum se vede dintr-o foaie găsită după o astfel de şedinţă). În legătură cu îndemînarea de desenator a lui Călinescu un ieşean povestea cum un croitor cu mare faimă în tîrgul respectiv l-a chestionat uimit cine e acest domn profesor al cărui comportament îl cam tulburase. Anume, venise la el cu schiţele hainelor gata făcute, pe care erau indicate măsurile şi toate celelalte detalii tehnice cu o pricepere ce trecea marginile amatorismului, ba chiar pe cele curente ale meseriei. I se înfăţişase un expert, şi croitorul intrigat dorea să ştie cine e şi unde a deprins domnul profesor Călinescu meseria.

Trecînd peste hazul anecdotei, e de menţionat uimirea unui arhitect ca Duiliu Marcu în faţa desenelor pe care i le-a prezentat într-o zi Călinescu, consultîndu-l ca specialist. Anume, cînd după ultimul război profesorul s-a hotărît să-şi lărgească locuinţa, construind un corp nou de clădire (cel cu etaj, în stînga, cum intri în curte), şi-a alcătuit singur proiectele, ca un veritabil alter-ego al lui Ioanide. Romanul încă nu apăruse, şi despre veleităţile de arhitect ale autorului său nu se prea ştia, deşi scrisese un număr relativ însemnat de articole privitoare la domeniu, propusese chiar un proiect de local al Teatrului Naţional, cu imense coloane pseudodorice (vezi „Lumea", nr. 10, din 25 XI. 1945), iar imediat după război apăruseră chiar cîteva fragmente din roman prin presă. Duiliu Marcu a fost luat cam prin surprindere. Se cunoşteau de la Academie, schimbaseră opinii despre arhitectură, dar la mai mult nu se aştepta. Acum însă i se prezenta un cunoscător al lucrurilor şi mai ales un om foarte încrezător în exactitatea şi claritatea hîrtiilor ce-i întindea. „Sînt bune, i-ar fi zis Călinescu, nu despre asta e vorba, ci de avizul oficial al unei autorităţi recunoscute în materie". Şi marele arhitect îşi amintea prin 1962, cînd a relatat scena, a-i fi plăcut într-adevăr desenele ce văzuse. „Într-adevăr, erau bune, ar fi putut ajunge, probabil, de ar fi dorit, chiar arhitect şi încă nu unul oarecare", conchidea Duiliu Marcu. „Cînd a ieşit *Bietul Ioanide* mi-am dat seama din ce realităţi se hrăniseră planurile lui Călinescu, pe de o parte, şi arhitectul din roman, pe de alta, chiar dacă o seamă dintre visele şi construcţiile lui Ioanide n-ar prea sta în picioare, ori ar arăta ca nişte alcătuiri de coşmar". Fusese întîiul nespecialist pe care se vedea obligat a-l lua în serios sub raportul tehnicii arhitecturale şi releva a-l fi urmărit apoi cu interes cînd scria despre arhitectură, urbanism şi celelalte aspecte ale edificării şi dotării aşezărilor omeneşti.

Dar dacă pentru vîrsta copilăriei şi a studiilor liceale şi universitare nu putem spune deocamdată mai mult sub raportul contactului şi familiarizării lui G. Călinescu cu artele (e de presupus că va fi intrat, asemenea lui Jim, în sălile de cinematograf, că a audiat concerte şi, probabil, a parti-

cipat ca instrumentist la concertele organizate prin satele din jurul Bucureştilor de profesorul Costescu de la *Lazăr*, a trecut prin pinacoteci, a răsfoit albume cu reproduceri de artă, a admirat monumente de arhitectură şi a schiţat paşi de dans), cînd e vorba de anii petrecuţi în Italia lucrurile capătă o serie de nuanţe noi. Ba, din cîteva puncte de vedere, contactul de durată, începînd din 1924, cu această ţară (străbătută cu prilejul unei excursii încă din vara anului 1921) a fost hotărîtor pentru evoluţia şi orizontul său ulterior. Avizat asupra culturii italiene prin studiile universitare, îndeosebi asupra Renaşterii (litografiase cu trei ani în urmă cursul despre Renaştere al lui Ramiro Ortiz), el va putea acum să-şi adîncească direct, la faţa locului, cunoştinţele, intrînd în marile biblioteci şi muzee, străbătînd, în grup sau de unul singur, diverse centre italice, audiind profesori celebri, lucrînd intens la redactarea celor două cărţi în italiană etc. Învaţă limba engleză, al cărei studiu îl va relua mai tîrziu, frecventează expoziţiile curente de artă, meditează asupra arhitecturii italieneşti, se duce la spectacole de teatru, operă şi balet, ultimele determinîndu-l alături de impulsuri mai vechi, a se înscrie chiar la o şcoală particulară de dans. E limpede că n-avea de gînd, la mai bine de 25 de ani, să-şi schimbe profilul profesional şi să devină dansator. Ţintea, probabil, la o iniţiere în tainele acestei îndeletniciri, la o cunoaştere pe viu a tehnicii şi stilurilor ei. Încît, cînd mai tîrziu va scrie despre această artă, ori va da indicaţii tehnice şi stilistice unor tinere profesioniste şi amatoare invitate a schiţa cîteva mişcări de balet în cadrul spectacolelor ce le organiza, profesorul putea sugera în oarecare cunoştinţă de cauză diferenţele între un pas clasic şi unul romantic, „alura" interpretării unui balet de inspiraţie folclorică. Discriminările lui mergeau uneori pînă la a sugera o linie germană, una rusă, alta franceză, italiană sau chineză etc., în arta dansului. Nu e vorba atît despre adevărul şi exactitatea celor exemplificate de el (deşi după ce ai foiletat măcar manuscrisul cu texte pregătitoare pentru *Ludovic al XIX-lea*, în care sînt pagini repetate cu studii şi schiţe de balet, îţi vine greu să nu-i dai crezare, chiar şi aci), cît de a surprinde o tensiune perpetuă în atare direcţii, un interes acut în a „citi" în cutare sau cutare manifestare artistică anume structuri, trăsături umane, particularităţi naţionale sau stilistice şi de a le contrage în explicaţii, concepte şi intuiţii generalizatoare. Iar spiritul său se simţea parcă împiedicat în afara unei oricît de sumare, dar directe, iniţieri în tehnica vreunei arte. Odată perimetrul acesteia traversat, fie şi aproximativ, el se îndreptăţea faţă de sine în a-şi transcrie „impresiile", chiar dacă acestea existau latent cu mult înainte.

Hotărîtoare va fi şederea în Italia mai ales în privinţa artelor plastice (pictura, sculptura, arhitectura). Chiar dacă n-avem prea multe mărturii directe în acest sens, e limpede că numai albumele nu puteau să-i releve atîtea nuanţe şi să-i îngăduie atîtea asociaţii cu arta italiană şi plastica în general, de care pagina sa plesneşte uneori. Sînt lucrări văzute şi revăzute, urmărite în detalii şi în destinul lor istoric, situate în ambianţa epocii ce le-a generat, dar totodată scoase din temporalitatea imediată şi plasate într-un ev absolut şi simultan, indiferent la mărunta noastră cronologie. Se înţelege, Călinescu, cel care a frecventat atît mediile istorice încît era gata să se specializeze („am visat să fiu istoric", exclamă el odată retrospectiv), n-a pledat pentru aistorism în cercetarea şi înţelegerea artelor.

Însă oricine vede lucrurile fundamental nu poate să nu admită că marile opere au puterea de a elimina timpul dintre ele, de a se lipsi cumva de istoricitate, convieţuind într-o perpetuă şi sui-generis contemporaneitate. Fără această dimensiune ele ar intra în arhivă, s-ar perima, şi spiritul nostru n-ar mai fi absorbit şi fixat uneori de lumina lor. Intuind acest dat decesiv, în fond, delimitativ al operelor de artă, Călinescu îşi ia libertatea de a le apropia şi depărta pe acestea în afara cadrelor istorice rigide, pe care nu le ignoră, ci le neglijează numai, pentru nevoile demonstraţiei. E de presupus că în cazul lui o atare intuiţie mai ales pe sol italian se putea naşte, în muzeele de acolo, în civilizaţia urbană şi în depozitele arheologice straturile de cultură şi artă, stilurile, *coexistînd*, suprapunîndu-se şi alăturîndu-se fără mari violenţe şi pe *deasupra* timpului, care, el însuşi, poate apărea astfel sublimat în imagini ale sale strict spaţializate, ieşite în afara verticalei pe care se înşiră secolii. E un dat ce explică multe dintre „salturile spectaculoase ale lui Călinescu, dintre atrăgătoarele (dar primejdioasele, de le-am lua *tale-quale*) sugestii pe care le încearcă. Pe un atare teren va putea el în *Istoria literaturii române* ... (pentru a da un exemplu) compara limba lui Grigore Ureche cu pictura lui Paolo Uccello : „Limba ridică pe spaţii mici scene epice, repezi ca nişte nouri ce se desfac. Iată tabloul în roşu şi negru ca scenele de război ale lui P. Uccello al luptei de orbeţi de la Podul Înalt". Chestiunea contemporaneităţii permanente a fost ilustrată de el şi în plan artistic. În pieseta *Phedra* apar astfel Achille, Emma Bovary, Phedra etc., reprezentînd stiluri şi momente diferite, dar care, fără a fi alterate, ci numai caricate la modul comic, reuşesc a sta unele alături de altele şi a conversa fără mari dificultăţi.

Dar cel care, zărind la mănăstirea Secu un brocart „sublim prin trecerile de la verzui la aprins", visa wildeean „o vestă din acest somptuos material" şi a cărui casă era relativ plină de lucrări ale unor artişti români moderni de prima mînă (Grigorescu, Andreescu, Ressu, Tonitza, Iser, Pallady, Steriadi, Petraşcu, Baba, Ciucurencu etc.), practica el însuşi şi alte zone ale artelor plastice decît desenul propriu-zis. Deasupra ferestrelor de la catul de sus al corpului nou al locuinţei sale, ca şi deasupra uşii celei mai vechi, din curte, se putea vedea ani de zile din stradă (ca şi astăzi) cîte o pictură pe sticlă, figurînd un dragon, un Sfînt Gheorghe etc. Erau lucruri ieşite din mîna lui, şi o asociere cu steagul ce fîlfîia pe locuinţa lui Mateiu Caragiale la Sionu (Fundulea) putea veni în minte. Profesorul picta aceste imagini în culori alcătuite după o reţetă personală, precum zugravii şi pictorii de icoane din vechime. Îndeletnicirea îi era scumpă şi se arăta mîndru de rezultatele obţinute, clipind candid şi cu un aer ştrengăresc cînd era solicitat a-şi divulga secretul obţinerii culorilor. Pictura pe sticlă constituia, de asemenea, un exerciţiu artistic pe care se ferea a-l întreprinde cu martori, ca pe altele. De altfel, icoanele pe sticlă îl atrăgeau şi avea în colecţie cîteva de mare frumuseţe. Pictura murală, frescele bisericilor îl stimulau şi-i stîrneau reflecţii ce concentrau pe spaţiul a cîteva rînduri intuiţii pline de sevă, precum, între altele, aceea despre picturile lui Grigorescu de la Agapia : „Grigorescu învăţa aci realismul lui Raffael, Tizian şi Rembrandt pe care uneori îi copiază în compoziţie, unificîndu-i în maniera mai sentimentală a lui Carlo Dolci. Dar de ar fi pictat Raffael în persoană efectul ar fi fost în plină pierdere, ca o galerie de pînze într-o boltă întunecoasă.

Interiorul bisericii orientale reclamă pictura bizantină cu suprapunerile ei naive de aureolă".

Cît priveşte colecţia lui de opere de artă, avea faţă de ea un spirit posesiv aproape superstiţios, încît ai zice că parte din cele relatate despre Saferian Manigomian în *Bietul Ioanide* erau, dincolo de alte asociaţii posibile, caracterizante într-o măsură şi pentru el. De pildă, nici una dintre lucrările pe care le achiziţionase n-au mai figurat după aceea la vreo expoziţie publică. Era într-atît familiarizat cu ele, într-atît făceau parte din cotidianul vieţii lui, din punctele de odihnă şi contemplaţie ale spiritului său, încît absenţa uneia i-ar fi stricat geometria şi l-ar fi îmbolnăvit. Avea, apoi, un soi de joc de-a superstiţia, de a nu fi cumva falsificat, de a nu i se restitui o copie sau a i se pierde lucrarea respectivă, ceea ce-i făcea colecţia inabordabilă sub acest unghi şi-l scotea cîteodată agreabil din încurcătură. „Nu pot transporta o parte din fiinţa mea într-un muzeu" — ar fi replicat el cuiva.

Dar ataşamentele lui cunoşteau forme multiple, unele cu consecinţe, ca să zicem aşa, plastice. În timpul ultimului război, pictorul Al. Ciucurencu a fost convins să-i lucreze o copie după *Primăvara* lui Tizian. Însă profesorul a ţinut morţiş ca în versiunea Ciucurencu să figureze neapărat şi cîinele său Fofează, care stă astfel meditativ într-un colţ al tabloului, dîndu-i acestuia un *ce* insolit şi schimbîndu-i uşor aerul iniţial. Mai tîrziu, cîinele trecînd în lumea nefiinţei, stăpînul său (care se fălea uneori candid cu un fular făcut din laţele lui, tunse succesiv) l-a înhumat în curte, marcînd locul, în lipsa unui micromausoleu, printr-o inscripţie *cave-canem* — plantată în zid.

În plan strict spiritual şi estetic disponibilităţile lui plastice erau aproape fără margini, şi o referinţă la pictură, sculptură, desen, arhitectură, o caracterizare a vreuneia dintre ele putea răsări unde te aşteptai mai puţin. Aceasta trecînd peste plasticitatea, pitorescul şi, într-un anume înţeles, *vizualitatea* scrisului său, peste puterea lui nu numai de a *vedea* idei, ci de a le înfăţişa, aproape tridimensional. Era într-însul o impetuozitate, o preţuire a artelor plastice pe care şi-o manifesta uneori în forme aproape tiranice. Al. Ciucurencu rememora odată şedinţele de lucru pentru portretul lui G. Călinescu. Îşi amintea neliniştile, dezacordurile, mîniile, tentaţiile modelului său de a pune el mîna pe creion, cărbune sau penel şi de a se figura, energia cu care ridica uneori şedinţele, revenirile petulante şi gingăşiile sfîrşite în explozii de încîntare, accentele mizantropice pe care le punea profesorul, deciziile de a renunţa, reluînd mai apoi insistent lucrările, încît portretul a rezultat dintr-un nesfîrşit duel, cu note atingînd uneori chiar anume violenţe şi trecătoare supărări reciproce. Interesant e că profesorul confirma şi el amuzat retrospectiv toate aceste lucruri, mărturisind chiar a-l fi „dus" pe pictor (pentru vocaţia coloristică a căruia avea mare admiraţie) şi a fi contribuit şi el pe ascuns la realizarea portretului, trăgînd cîteva tuşe, ceea ce nu-i cu totul exclus. Însă cînd l-a văzut terminat îl preţuia enorm. Era într-atît cucerit de el, încît, după ce a figurat într-o expoziţie anuală, şi l-a achiziţionat, n-a mai putut să se despartă de el. Spunea că se teme să nu dispară, să nu i se restituie o copie în locul lui, făcînd din tablou un fel de umbră a lui Peter Schlemil. Intra în acestea şi mult joc, anume fermecătoare igenuitate , poate chiar un voalat narcisism obiectivat, dar sub aparenţe se pot ghici şi urme ale unei nestăvilite iubiri

a formelor şi culorilor, ale forţei plastice de care spiritul său era posedat. Obţinuse, prin jocul de forme, linii de fugă şi culori, efecte neaşteptate în organizarea interiorului corpului de clădire în care-şi instalase biroul, biblioteca, parte din mobilele stil şi din colecţia de tablouri. Reuşise anume a da impresia că respectivele încăperi, supraaglomerate sub unghiul comun, sînt mult mai mari decît în realitate, iar în nişte fotografii acestea par de-a dreptul somptuoase, de dimensiunea unor adevărate saloane. „Aerul" din jurul obiectelor, spaţiul reflectat de unele dintre ele, alternanţa simetriilor şi asimetriilor, marcarea unor iluzii spaţiale prin cîte o pată de culoare refelectată în anume chip, atenuarea masivităţii cîte unui obiect prin modul de a-i distribui lumina contribuia la această supradimensionare a unui spaţiu dat. Neavînd la îndemînă Versailles-ul se mîngîia cu visul înfrîngerii cadrului disponibil şi al dilatării lui, fie în viaţa de toate zilele, fie în nesfîrşitele proiecte ale lui Ioanide. Paradoxal, am zice că dacă autorul său ar fi vieţuit într-un palat enorm, Ioanide ar fi fost un bijutier din speţa Benvenuto Cellini. Însă trăind în finit şi fix, Călinescu şi-a canalizat o parte din energia lui în direcţia spargerii limitelor curente şi a creării iluziei de a fi surprins plastic şi arhitectural imaginea infinitului în care vedea parcă o coordonată a omului.

Se întrezăreşte între firele acestor manifestări ale personalităţii lui G. Călinescu şi o certă vocaţie a spectacolului, uneori uşor teatralizată, o disponibilitate cu caracter histrionic pe care aproape toţi cei ce l-au cunoscut i-au remarcat-o. De altfel, însuşi profesorul şi-a intuit-o şi mai mult sau mai puţin cultivat-o. Căci dacă activitatea coristică din copilărie era un act public oarecum nediferenţiat, ea putea nu mai puţin să-i stîrnească apetitul contactului cu mulţimea, al manifestării în faţa ei, mai ales în accidentalele lui ipostaze de solist. Adică o tentaţie a captării atenţiei altora, ideea unei opoziţii creatoare între artist şi public se putea învîrti instinctiv în mintea lui. Lecturile, frecventarea teatrelor şi a cinematografelor, a concertelor, a cenaclurilor chiar, l-au putut stimula mai apoi în direcţia nu numai a degustării fenomenului teatral, ci şi în cea a adaptării unor laturi ale lui la structura-i şi îndeletnicirile ce le avea (îndeosebi aceea de profesor), pentru ca mai apoi să înceapă prin a scrie despre fenomenul teatral, prin a compune piese, a le interpreta şi regiza pe unele dintre ele. Există, sub acest aspect, un fir continuu de legătură, vizibil ori nu, ultimii vreo 15 ani ai vieţii fiindu-i chiar ceva mai serios marcaţi de atare preocupări.

În Italia îi va reţine atenţia îndeosebi teatrul lui Pirandello, care-l interesase şi mai înainte (în revista „Roma" scrisese prin 1924 un articol despre marele dramaturg), va fi frapat de *Adevărata poveste a lui Romeo şi a Julietei*, pe care o va reconstitui în 1932 într-un articol din „Adevărul literar şi artistic" (31. I, nr. 582), indicînd sursele ei în nuvelistica italiană a secolului al XVI-lea (Bandello, Da Porto, care au povestit cu multă înduioşare un fapt adevărat). „Romeo şi Julieta au existat, şi legenda lor nu e decît o transfigurare a unei năpraznice tragedii amoroase petrecute în evul tuturor suavităţilor spirituale, adică în evul mediu". „Mormîntul Julietei se poate vedea şi azi la Verona : sub un mic portic cu coloane subţiri romanice, îmbrăţişate de iederi, o marmoră netedă roşiatică pare mai mult o bancă prielnică în nopţile de primăvară, îmbrăţişărilor eternelor perechi de dragoste". În trecere pe la „Sinteza", 1927, se va ocupa la *Miscellanea* de

programul Teatrului Național din București, criticîndu-l pentru inaderența la dramaturgia autohtonă (și mai ales aceea a lui Camil Petrescu, prietenul său), la Timișoara va distinge un aer ușor teatral în comportamentul oamenilor de acolo, la Iași se va duce la teatru, remarcînd unii actori promițători, dar, în linii mari, lucrurile rămîn o vreme cam la acest nivel. Scriitorul era absorbit de marile lui lucrări de istorie literară, de activitatea didactică și de opera de romancier. Deși, dacă e să ne luăm după cele spuse într-un articol din „Vremea" (2. VII. 1944), încă de pe atunci meditase la o piesă de teatru, și „*Șun* a fost conceput și în substanță încheiat înainte de 1938". Apariția piesei în 1943 a stîrnit totuși o anume mirare și a fost interpretată ca „o destindere" (Pompiliu Constantinescu). Piesa constituie însă și un moment de sinteză a valențelor personalității autorului, o indicație despre „aspirațiile mele artistice integrale", oricît se apăra împotriva unei asemenea interpretări. În aplicațiile lui Șun, care este olar, plugar, muzicant, vînător, arhitect, conducător al mulțimii, filozof etc., distingem infuzate note ale autorului său, care se visa și el „un artist anonim, absorbit în operă pînă la dispariție, creînd ca un vechi arhitect de bazilici, fără semnătură", fapt ce amintește de o frază a lui Paul Valéry, care scria că „l'homme très élevé n'est jamais un original. Sa personalité est aussi insignifiante qu'il le faut". Din același aluat e și Șun, care nu face decît pași pe „calea neturburată", înfăptuind felurite misiuni și simbolizînd virtutea prin exercitarea talentelor sale multiple. Cum „toți trăim în umbrele noastre mărite ca în niște talere uriașe", tot astfel Șun e și una din umbrele celui ce a scris piesa. Teatrele au trecut însă indiferente pe lîngă ea și autorul n-a făcut mai nici un demers pentru a o impune atenției lor. Singura intervenție cunoscută e cea de după război, cînd îi atrăgea atenția lui Tudor Vianu, director al Teatrului Național din București, că a scris o piesă. Predispoziția pentru teatru, pentru dialog, poate fi observată la el cu mult înainte. Există un dramatism verificabil în *Enigma Otiliei*, *Istoria literaturii române* e pătrunsă și ea de un asemenea spirit, cartea fiind o mare scenă pe care apar protagoniștii spre a se înfățișa ochiului nostru, pentru a nu mai face decît o trimitere globală la multele *cronici ale mizantropului* și ale *optimistului* scrise sub formă de dialog sau de mici scenete, în care monologa dialogînd.

După 1950, o dată cu sporirea membrilor Institutului de istorie literară și folclor, profesorul a început să scrie seria de piese scurte, apărute în volumul *Teatru*, și să organizeze acasă, de Crăciun, mici spectacole teatrale. Actorii erau membrii institutului, tineri sau mai vîrstnici, iar spectatorii, cîțiva prieteni. De altfel, se pare că de la o vreme directorul examina și virtualele aptitudini actoricești ale noilor candidați la munca de cercetare, încît colectivul se constituise și ca un agreabil corp de interpreți amatori meniți a înscena *Franțuzitele* lui C. Facca, a improviza din cînd în cînd, spre destinderea celor de față, și mai ales pentru a juca piesele profesorului. A scris chiar un text în care-și autoparodia funcția de director și dacă *Directorul nebun* n-a fost încă publicată, ea a fost în orice caz interpretată în fața cîtorva. Autorul punea mare suflet în pregătirea acestor premiere și aștepta cu inimaginabile și ingenui emoții aplauzele celor cîțiva spectatori, bucurîndu-se de orice cuvînt bun, cum era și de așteptat din partea unui suflet curat ca al său, a unui temperament apt a lua cele mai felurite și neașteptate direcții.

De fapt, adevăratul spectacol erau cele cîteva repetiții, cînd profesorul interpreta el respectivele roluri, dădea indicații de balet, omogeniza mișcă-

rile cu muzica înregistrată pe bandă, proba cu umor costumele fiecărui personaj (de obicei împrumutate de la garderoba vreunui teatru profesionist), se supăra sau se bucura, se amuza pe seama stîngăciilor fireşti ale vreunuia din interpreţi etc. Cu o excepţie sau două, cînd spectacolele acestea *sui-generis* au avut loc la institut, în rest ele se desfăşurau, de regulă, în casa lui din strada Vlădescu. Acolo, în corpul de clădire în care se afla biroul şi biblioteca erau şi scena, şi culisele, şi sala de spectacol. Din minusculul vestiar de la intrare, se pătrunde într-un coridor mai lung, din care se ajunge în cele două încăperi, fără a deschide vreo uşă, ci pe sub două arcade practicate cam în mijlocul pereţilor despărţitori. În încăperea mai mare, cea din dreapta, cum intri, erau aşezaţi cei vreo 10 spectatori. În cea din stînga, mai mică, era scena, iar în colţul de lîngă geam „regizorul", instalat lîngă magnetofonul pe care-l manevra. În „scenă" se intra din cele două părţi ale coridorului, prin faţa spectatorilor. Tot pe acolo se ieşea. În seara din ajunul Crăciunului , în jurul orei 7, începea spectacolul, compus în genere din două sau chiar trei piese, una de inspiraţie clasică (*Secretarii domnului de Voltaire*, *Răzbunarea lui Voltaire* etc.), una folclorică (*Brezaia*, *Cîntec despre soare şi lună*) şi una modernistă (*Napoleon şi Sfînta Elena*, *Phedra* etc.). *Tragedia regelui Otokar şi a prinţului Dalibor* a fost în întregime interpretată de profesor, avînd vocea înregistrată pe bandă, iar păpuşile aduse dintr-o călătorie în Cehoslovacia. Decorul era pictat de el, pe un panou de lemn, pe ale cărui ambe părţi erau simbolizate faţadele unui castel. În multe din aceste piesete, apropiaţii profesorului ghiceau în subtext o serie de aluzii privind viaţa şi întîmplările lui mai recente şi mai îndepărtate, el însuşi nesinchisindu-se de ele şi transfigurîndu-le substanţa în atare întruchipări artistice („Eu n-am viaţă particulară", exclama el din cînd în cînd). Adesea unele dintre roluri erau jucate în travesti, autorul gîndindu-le şi în funcţie de cei ce le vor interpreta, şarjîndu-le anume trăsături şi ticuri, spre veselia celor de faţă. Se închipuia astfel un inocent teatru de curte, şi profesorul, transfigurat de emoţie, era flatat o clipă a fi numit senior şi a face gesturile de rigoare (s-a şi deserat odată în chip de Ludovic al XV-lea), după care urma o scurtă petrecere cu şampanie şi gustări, alcătuite după reţetele sale, a căror pregătire nu-l captiva mai puţin, casa fiind în acele zile un du-te-vino ca în preajma unui mare eveniment, iar amfitrionul alergînd de la bucătărie „pe scenă", de la magnetofon la telefon, răscolind vraful de costume şi încercînd unele dintre ele, trecînd, de la umoarea cea mai neagră şi mizantropică la efluviile şi participările cele mai afabile, şi aproape infantile, la orice întîmplare, ceea ce-l făcea ca după spectacol să cadă extenuat dar cu o mare bucurie în ochii strălucitori ca oţelul.

Una dintre performanţele lui de interpret a constituit-o lectura în faţa membrilor institutului şi a cîtorva frecventatori ai săi a ultimei piese — *Ludovic al XIX-lea*. Se ştiau lecturile lui admirabile din proza lui Caragiale, publicul mai larg participase la unele cursuri şi conferinţe pe care le *interpreta* cu mare farmec, punctîndu-şi ideile printr-o mimică, gesticulaţie şi inflexiuni inimitabile. Cei mai apropiaţi îl văzuseră dansînd şi schiţînd paşi de balet pe muzică de Mozart, Beethoven, Schubert etc., trecînd de la mînie la jovialitate, ori făcînd pe grădinarul-arhitect în curtea casei lui. Acum însă, mult prea bolnav, reuşise o adevărată lectură-spectacol. Timp de vreo două ore, într-o vestimentaţie sumară şi neutră, oferea un recital unic în felul său. O colaboratoare anunţa intrarea personajelor în scenă, intervenţiile lor în discuţii, iar profesorul le juca pe rînd în faţa asistenţei,

cu o dezinvoltură, o încercare de a-i surprinde fiecăruia particularităţile neobişnuite. Era, pe rînd, *Ludovic* regele şi Ludovic Moldovan, artificierul şi baronul, un muncitor sau un curtean, o doamnă din înalta societate sau cine ştie ce soră medicală, inginer sau majordom, paznic la Bastilia sau electrician, croitor etalîndu-şi pantomimic stofele sau cimentator, cardinal sau şef de echipă, amanta regelui sau o specialistă în drenarea apelor, regizorul care dă sfaturi profesionale sau Ahile, desfăşurînd ţesătura piesei cu o necrezută vioiciune, cu o graţie şi o uşurinţă a interpretării cuceritoare. Se înţelege, el, Călinescu, nu dispărea în umbra personajelor, dar tocmai în aceasta sta totul, în a vedea fulgerătoarele convertiri la roluri, *jucarea* simultană aproape a fiecăruia de către un interpret ca dînsul. A fost, probabil, ultimul său „spectacol", întîlnirile cu actorii ce urmau a-i juca piesa luminîndu-se puţin altfel. Că lucrurile fuseseră dinainte pregătite nu încape nici o îndoială, într-o *cronică a optimistului*, intitulată *Repetiţie* („Contemporanul", 7. II. 1964), chiar relatînd asemenea încercări: „l-am găsit pe profesor zice el, în maillot, cu picioarele goale, legat pe sub fălci în urma unei extracţii dentare, danţînd menuet şi alemandă pe arii de Lully şi Bach, făcînd reverenţe, gesticulînd. Mi-a făcut semn cu mîna să nu-l întrerup şi să m-aşez pe o berjeră. Pe urmă am înţeles despre ce e vorba. Profesorul citea un act din piesa lui, în care lucrătorii care forează un tunel fac repetiţia în costume sec. XVIII a unei alte piese de critică a regimului feudal dinaintea revoluţiei franceze. Momentele încordate dintr-una se îmbină cu cele de pe şantier. Profesorul îmi explică situaţia în cutare act. Muncitorii intră pe rînd în costume de epocă (rege, cardinal, secretar de stat al afacerilor externe, controlor general de finanţe) şi discută în calitatea lor reală de şef miner, inginer, hidrolizator, electrician, artifiţier, pietrar etc. Profesorul schimba locul şi glasul, ventriloga, spre a sugera natura personajelor". Apoi, „profesorul se face că intră în calitate de cardinal şi de inginer la braţ cu mareşalul din piesă, artifiţier pe şantier. Vorbeşte pe două tonuri, deosebite". Din nou „schimbă glasul şi locul făcînd pe regizorul". În sfîrşit „mi-a jucat în acelaşi fel tot actul", adică altul, „de astă dată în versuri, fiind pe rînd solemn, adulator ceremonios, persiflant. La un moment dat între el ca rege şi el ca mareşal lucrînd tacticos tapiserie la gherghefuri, se încinge acest dialog . . .". În final „l-am lăsat pe profesor jucînd alemanda c-o parteneră imaginară la braţ". Dar spectacolul viu mai conţinea ceva. Acela era însuşi profesorul cu marele său dar de histrion alunecînd pe toate clapele, fără a se pierde sau a cădea dincolo de firesc. Firesc adaptat la temperamentul lui, firește!

Că lucrurile trebuie luate aşa cum erau şi nu reduse la scheme stricte avertiza undeva autorul însuşi: „Omul poate fi clasificat în caractere, deşi dozarea temperamentului, a dominantei morale şi a momentelor psihice dau laolaltă atitudini portretistice inefabile, adică ireductibile la o schemă. Un bărbat e cîteodată leonin şi altă dată subterestru ca o cîrtiţă. Sîntem rude cu multe animale şi avem în noi ceva din cimpanzeu, din leu, din broască ţestoasă, din castorul arhitect şi din vultur. Avem picioare şi aripi, gheare şi degete flexibile, mai ales o experienţă personală şi o istorie, aşa încît eu cel de ieri nu seamăn cu cel de azi. Adineauri portretistul mi-a surprins o ipostază calmă şi visătoare, de-o seninătate supremă, în care mă recunosc şi îndată figura mea se crispează, devine spasmodică şi glasul meu sfîşie liniştea pădurilor. O dată sînt acut ca o viespe, alteori greoi şi docil ca un elefant" („Contemporanul", 3. I. 1964).

Pe un asemenea fond de referinţe şi luînd nuanţele cu înţelegerea cuvenită, diversitatea disponibilităţilor lui ia un aer de obiectivitate, de discretă personificare a unora dintre ele. Pentru că la Călinescu era vizibilă irezistibila presiune spre totalitate, fie în planul creaţiei artistice, fie în cel a trăirii stărilor de conştiinţă, de viaţă cotidiană, ori de parcurgerea filozofiilor (*Consult toţi filosofii* e titlul unei poezii a lui) şi a faptelor de cultură. În fond, discriminarea de mai sus e strict metodologică, altfel toate aceste lucruri fiind prezente, infuze simultan în aproape toate manifestările sale. Sigur, umbrele unui oarecare eclectism sînt vizibile în existenţa lui, indiferent în ce forme s-au concretizat. Însă forţa personalităţii era într-atît evidentă, aptă a topi totul, încît răsfrîngea lucrurile totdeauna original, interesant, plin de înţeles şi vigoare, iar corectivele, obiecţiile şi alte neajunsuri ce i s-ar releva rămîn pînă la urmă în plan secund. Căci toate aceste detalii, unele revelatoare pentru cunoaşterea sa, se ordonează în perspectiva unui tot, a unui tip de artist, şi numai împreună ne dau chipul său, de o mare originalitate.

Sub acest unghi, şi eroii săi literari ni se înfăţişează ca o altă modalitate de proiectare a interesului său pentru arte, a captării datelor caracteristice acestora. Totodată, personajele lui se relevă mai complex într-o asemenea ţesătură. Iar preocupările sale în această direcţie cunosc un continuu crescendo. Căci dacă în *Cartea nunţii* eroii nu sînt, de regulă, mai mult decît nişte „consumatori" ai fenomenului artistic sau se mişcă într-un cadru social în care arta are un anume loc (cinematografia, arhitectura, urbanismul etc.), în romanele şi piesele de teatru ce vor urma vom asista la o accentuare a interesului personajelor pentru artă. Otilia din *Enigma Otiliei* cîntă adesea la pian, Pascalopol e un bun flautist, Felix însuşi gustînd fenomenul artistic atît cît îi îngăduie programul său de realizare sub aspect profesional. Şun din prima lui piesă este, cum am amintit, de o rară polipotenţă artistică. Vor urma romanele *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*, al căror erou central este un artist genial, un arhitect posedat de farmecul îndeletnicirilor sale pînă la a-şi uita cele mai elementare trebuinţe. Destinul său (în care Al. Piru vedea şi o replică modernă de o mare complexitate şi subtilitate la legenda *Meşterul Manole*) ar fi inexplicabil de n-am ţine seama de coordonata artistică a existenţei lui, de vocaţia-i devorantă pentru arhitectură şi artele înrudite. Doctorul Hergot este, de asemenea, un artist, Saferian Manigomian are o existenţă în care obiectele de artă (covoare, picturi, sculpturi etc.) intră cînd ca marfă, cînd ca prilej de delectare (alunecînd de la aspecte strict fiziologice pînă la nebănuite sublimităţi), cînd ca modalitate de tezaurizare etc. El nu produce arta, ci o *trăieşte*. Fata doamnei Valsamaky-Farfara dă mici recitaluri cu arii din opere, Pomponescu, profesorul de beton armat, are veleităţi de arhitect apt de o viziune proprie, Sufleţel şi Hagienuş relevă şi ei disponibilităţi de achizitori şi preţuitori ai frumosului (antichităţi, obiecte orientale rare, relicve arheologice şi multe altele, din care nu se exclude cavoul comandat lui Ioanide şi apoi revalorificat bănește etc.). Tot aici dăm peste balerina virtuoază Cucly şi peste o mulţime de alte personaje cu veleităţi, pasiuni, disponibilităţi artistice (reale sau mimate), peste un mare număr de consideraţii privind feluritele arte cele despre arhitectură dominînd, dată fiind structura şi profesia eroului principal. E de observat apoi o firească concordanţă între propoziţiile teoretice ale autorului şi ideile eroilor săi, un fel de încarnare a conceptelor care

se realizează în scrierile sale de ficţiune. Ioanide, spre exemplu, „susţinea că noi fiind aproape de Grecia antică trebuia să reluăm anume tradiţii direct de la vatra ei", iar G. Călinescu nota că „e trebuinţă de candoare, sîntem aproape de Elada". Parte din paginile în care apare în *Scrinul negru* Cucly au devenit un excelent articol despre balet, cînd scria la piesa *Ludovic al XIX-lea* publica la *Cronica optimistului* articole despre *Teatru*, *Teatrul în versuri* etc., exemplificînd cu fragmente din propria-i piesă. O seamă dintre articolele despre poezie sau despre alte lucruri erau ilustrate cu versuri ale sale. Ioanide va opina că arhitectura „e în continuă antiteză cu natura", propoziţie ce va fi întîlnită şi în articolele lui G.Călinescu. Această mişunare a artiştilor, referirea prepetuă la fenomenul artistic în diversele lui ipostaze, fie că e vorba de romanele, nuvelele, piesele de teatru, poezia sau articolul de revistă, aminteşte cumva, prin contrast, de Sadoveanu şi opera lui. Cum în paginile aceluia foiesc gîzele, ierburile, dihăniile, peştii, păsările, copacii şi luncile, sînt prezenţi codrii şi cîmpurile, bălţile şi viile, tot aşa la Călinescu referinţa artistică e de o nespusă bogăţie. Livresc, se va zice. Şi da, şi nu. Da, în sensul că multe din asemenea chestiuni au o inevitabilă provenienţă livrescă. Nu însă, pentru că arta nu e opusă naturii umane, ci văzută ca o coordonată a acesteia. Apoi, tot materialul a trecut prin retortele subiectivităţii autorului, şi cum Sadoveanu, unul dintre cei mai autentici poeţi ai naturii din literatura noastră, nu o descrie pe aceasta aşa cum este ea, adică naturalist, *livresc* într-un anume sens, tot astfel Călinescu nu ia fenomenele artistice *tale-quale*, revărsîndu-le în pagina de ficţiune. Acolo referirea artistică e *substanţială*, caracterizantă, *naturală*, adică necesară şi firească, sugestivă, suport al emoţiei literare. În alt plan, eroii săi sînt în mare parte nişte profesionişti sau amatori ai artei. Şi cum vînătorii, pescarii, păstorii lui Sadoveanu vorbesc într-un limbaj adecvat îndeletnicirii lor, tot astfel Ioanide, Cucly, Hergot, Otilia, Pascalopol, croitorul, pantofarul şi ceilalţi meşteri artizani din *Ludovic al XIX-lea*, Saferian, Hagienuş etc. vor folosi o terminologie amintind de meseria sau pasiunea lor, caracterizantă, prin urmare, obişnuită din punctul lor de vedere, şi ca atare în afara livrescului.

Interesat de destinul artei şi artistului, de la faza ei mitică (*Şun sau calea neturburată*) pînă la cea clasică şi modernă, dornic a pătrunde în ţesătura teoretică şi tehnică a artei în diversele ei ipostaze (populară, cultă; arhitectură, plastică, dans, teatru etc.), G. Călinescu se relevă poate ca cel mai complex scriitor al nostru din acest punct de vedere. Pentru că el rămîne înainte de toate un mare scriitor. Iar fenomenul artistic tot din acest unghi de pornire e văzut. De aceea şi multe din opiniile şi articolele sale despre felurite sectoare şi aspecte ale artei trebuie citite şi ca (nu exclusiv, însă) expresii teoretice şi practice ale relaţiilor dintre *arhitectură şi literatură* în viziunea lui G. Călinescu, dintre *plastică şi literatură* în interpretarea lui, dintre *muzică*, *teatru*, *operă*, *balet* etc. şi *literatură* în scrierile sale. Adică se cuvine făcută mereu o legătură, se cer continuu acceptate cîteva forme de relaţie între felurite arte şi literatură. Faptul e absolut normal, de vreme ce n-avem în faţă un estetician pur, un istoric, şi critic specializat într-o artă sau într-un grup de arte, în afara celei literare, ci, dimpotrivă, întîi de toate un scriitor avid de totalitate, cu aptitudini şi realizări polivalente, cu o conştiinţă de vibraţia celei a lui.

NICOLAE IORGA ŞI LITERATURA FRANCEZĂ

ANGELA JON

Considerarea, inevitabil sumară în proporţiile unui articol, a numeroaselor lucrări consacrate de marele savant Nicolae Iorga comentării literaturii franceze sau urmăririi raporturilor culturale româno-franceze ne duce la concluzia că interesul său pentru cultura şi literatura franceză şi pentru Franţa în general s-a păstrat mereu viu de-a lungul atît de bogatei sale activităţi creatoare.

Primul sentiment pe care îl încearcă cercetătorul întinsei bibliografii cu care a îmbogăţit cultura românească acest gigant de erudiţie este o neţărmuită admiraţie pentru vastitatea şi varietatea preocupărilor spiritului său universal, densitatea informaţiei din fiecare lucrare a sa, onestitatea şi sinceritatea cu care îşi apăra ideile — chiar dacă prin optica noastră actuală unele din aceste idei apar profund eronate — , temperamentul vulcanic care irupe din ficare rînd pe care l-a scris.

Personalitate complexă şi contradictorie, Nicolae Iorga a emis însă idei care, cum se ştie, au dat naştere la aprinse controverse ; angrenat cu toată fiinţa sa în luptele de idei ale epocii, Iorga a fost ţinta unor atacuri insistente menite să-i umbrească una sau alta din laturile activităţii sale. Unul din cele mai discutate aspecte ale acestei activităţi a fost poziţia sa faţă de limba şi literatura franceză, mai ales în urma acelui articol din „Sămănătorul"[1] în care Iorga cerea taxe pe cărţile de literatură, pe ziarele şi trupele străine, în urma organizării acelei manifestări studenţeşti din 1906 împotriva prezentării de spectacole în limba franceză şi a altor fapte citate şi comentate deseori pentru a se argumenta poziţia galofobă a lui Iorga ; acestea toate se cer însă revizuite în lumina conjuncturii istorice în care s-au petrecut, a concepţiilor sale ideologice, mai ales în ce priveşte perioada directoratului la „Sămănătorul".

Nicolae Iorga a fost un bun cunoscător al limbii şi literaturii franceze ; lecturile sale foarte întinse, inteligenţa sclipitoare şi memoria prodigioasă i-au permis să abordeze cu competenţă aspectele luate în discuţie şi să enunţe judecăţi de valoare din care o mare parte îşi păstrează actualitatea.

[1] *Boierimea franceză din România*, 22 februarie 1904.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 3, P. 429–443, Bucureşti, 1968

Contactul său cu literatura franceză începe din casa părintească, unde copilul excepțional dotat citea la cinci ani în original, „fără a îngîna", cărțile franțuzești din biblioteca familiei. În lucrarea sa autobiografică *Orizonturile mele. O viață de om așa cum a fost*, Iorga povestește, în stilul alert și colorat în care se exprima temperamentul său pasionat, cum a învățat singur limba română și pe cea franceză, „francesă de carte, cum se va vedea, nu miserabila francesă de guvernantă !", fără abecedare și gramatici, care, după părerea sa, schilodesc mintea copilului, ci direct după cărți originale franțuzești. Tatăl său, povestește autorul, avocat al librarului ieșean Petrini, care lichidase, fusese plătit pentru serviciile sale cu cărți, a căror listă și-o reamintea încă, și care cuprindea, printre altele, *Orientalele* lui Victor Hugo, opere de George Sand, Émile Souvestre, Champfleury.

„Fără nici o îndrumare și fără nici o oprire [. . . .] am străbătut această literatură pe care nici o teorie nu i-ar permite-o unui copil de cinci ani", scrie Iorga [2]; lecturile i-au format un gust sigur care îl îndemna să prefere pe „La Fontaine cel cuminte lui Florian cel ușurel" [3].

Elev la liceul din Iași, Iorga citea „produsele masivei școli realiste", pe Daudet, pe Zola, din care parcursese *Nana*, *La Terre*, *Le Ventre de Paris*, *Germinal*, „solidele, definitivele schițe, nuvele, romane ale lui Guy de Maupassant, autenticul descendent și moștenitor al adevăraților povestitori francezi, măsurați, discreți, siguri . . ."[4], străbătea larg, în toate direcțiile, toată literatura mai nouă a Franței. De poezia lui Sully Prudhomme, François Coppée, „a mai vechiului Baudelaire din Florile Răului" mărturisește a se fi apropiat mai tîrziu, la Universitate.

„Au ieșit din aceste necontenite lecturi, pe lîngă care datoria impusă a școlii îmi era acum așa de puțin, alt om. O imensă lărgire de orizont, din toate locurile și din toate vremurile" [5].

Tînărul licențiat de 19 ani urmează apoi la Paris cursurile Școlii de înalte studii (École des Hautes Études), elaborînd o teză de doctorat cu subiect din literatura franceză a evului mediu, consacrată studierii vieții și operei lui Philippe de Mézières [6], „ une des plus intéressantes figures du siècle, et des plus nobles", cum îl numește în prefață, „l'homme qui a donné la direction à son siècle dans tant de grandes circonstances [7]". „Si l'homme est intéressant et sympathique — scrie Iorga în continuare — , l'écrivain est un des plus féconds en idées originales et des mieux doués du XIVe siècle. Un vigoureux esprit satirique (personne n'a flétri plus énergiquement la désastreuse minorité de Charles VI), une imagination ardente, une raison très droite et très sage, un enthousiasme communicatif sous le plus naïf et des plus délicieux des styles, tels sont les traits qui caractérisent Mézières comme écrivain" [8].

În operele acestui fervent apărător al cruciadei găsește Iorga menționat pentru prima dată numele însuși al statului valah. În operele sale *Songe*

[2] *Orizonturile mele. O viață de om așa cum a fost*, București, 1934, p. 16.
[3] *Ibid.*, p. 17.
[4] *Ibid.*, p. 139.
[5] *Ibid.*, p. 140.
[6] Iorga publică în 1892 în „Revue historique" lucrarea *Une collection de lettres de Philippe de Mézières* (*Notice sur le ms. 499 de la bibl. de l'Arsenal*), iar în 1896 o lucrare mai amplă intitulată *Philippe de Mézières, 1327—1405 et la croisade au XIVe siècle.*
[7] *Philippe de Mézières 1327—1405 et la croisade au XIVe siècle*, Paris, 1896, p. 7.
[8] *Ibid.*

du vieil pélerin și *Chevalerie de la Passion*, scrise în perioada bătăliei de la Nicopolis (1396), Mézières menționează o „double Abblaquie", ceea ce, după părerea lui Iorga, dovedește că avea cunoștință atît de existența principatului valah, cît și de noua formă politică moldavă din nordul teritoriului românesc, pe malul stîng al Dunării. El aflase chiar numele celui de-al doilea din „marii principi" valahi din Argeș, al acelui Alexandru Basarab care a știut să mențină contra Ungariei independența dobîndită printr-un mare efort militar de tatăl său în 1380.

★

O privire de sinteză asupra numeroaselor lucrări în care Iorga comentează sau se referă la literatura franceză ne relevă aria extrem de întinsă a lecturilor și cunoștințelor sale, care merg de la *Chanson de Roland* pînă la scriitorii contemporani lui. Iorga a nutrit o nedezmințită admirație pentru valorile perene ale literaturii franceze și a repudiat doar acele producții literare contemporane pe care le considera frivole, poate și dintr-o neînțelegere a unor tendințe moderne care apăruseră în literatura franceză la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. În articolele de critică și în studiile ample, Iorga utilizează cu predilecție metoda raportării continue a literaturii române la marile creații ale literaturii universale, mai ales franceze, cu scopul evident de a scoate în relief realizările culturii românești. El urmărește cu perseverență și sistematic încadrarea literaturii române în circuitul valorilor mondiale.

Punctul de plecare al acestei metode, comparatiste, îl constituie ideea despre circulația valorilor culturale universale, idee dezvoltată într-unul din primele foiletoane literare din ziarul „Lupta" :

„A opri la vamă ideile străine și operele literare ale celor mai înaintați decît noi — n-ar aduce nici un folos. Ideile pătrund pînă și zidurile chinezești și azi asemenea ziduri prezervătoare de inovații nu se mai ridică nicăieri. Cu pași uriași lumea merge spre cetatea universală : puține veacuri și vorba lui Socrat ar fi adevărată, ar exista categoria cetățenilor lumei. Granițele nu mai sînt decît pentru oștire și mărfuri : cugetarea — opera de artă ca și ideea științifică — zboară dincolo de ele fără să le vadă"[9].

Recomandînd cunoașterea literaturii străine ca mijloc de înflorire a literaturii naționale, Iorga atrage atenția asupra pericolului imitației sterile, idee pe care o va relua cu insistență în toate lucrările consacrate raporturilor culturale franco-române :

„Această întrebuințare însă a elementului străin să se facă în chip inteligent : *plagierea* niciodată, ci neapărat *asimilarea*, *organizarea* acelor elemente".

În anii de debut în critica literară, Nicolae Iorga publică în 1890—1891 50 de foiletoane în ziarul „Lupta" (Buc., 1884—1895), al cărui creator și director, Gheorghe Panu, personalitate publicistică marcantă a epocii, se dovedise receptiv față de ideile estetice promovate de „Contemporanul" și de C. Dobrogeanu-Gherea ; în marea majoritate a acestor articole, puternic ancorate în actualitate, Iorga dezbate și aspecte ale literaturii franceze, îndeosebi ale literaturii secolului al XIX-lea, stabilind analogii fie cu literatura română, fie cu alte literaturi străine. Din aceste articole,

[9] *Literatura națională*, „Lupta", VII, seria IV, 1 078, 18 martie 1890.

care atestă o poziție avansată în problemele estetice, se degajă adeziunea sa la estetica realismului ; în promovarea realismului și respingerea naturalismului se poate detecta influența legăturilor sale din tinerețe cu mișcarea socialistă („La 17 ani ceteam *Capitalul* lui Marx, făceam conferințe despre dînsul și împărțeam numere din *Revista socială* și extrase din numerele ei . . . " va scrie el mai tîrziu) și a sentimentelor de admirație și prietenie pe care le-a nutrit pentru Dobrogeanu-Gherea, chiar cînd concepțiile sale ideologice și politice căpătaseră o orientare diametral opusă [10].

Din legăturile sale cu mișcarea socialistă, cu „Contemporanul" (în care publicase versuri) și cu Gherea, Iorga va păstra ideea originii și rolului social al artei, explicînd prin acest determinism social apariția și dezvoltarea curentelor literare, inclusiv a realismului.

„Venirea la putere a stării a treia, a burgheziei, e cauza de căpetenie a înfloririi romanului realist de astăzi, pozitivist și dîndu-și aere științifice. Între rîndurile lui Zola se ridică înainte colosul mașinei sociale moderne și progresele industriei ; pozitivizarea minților a făcut să piară romantismul lui Hugo după 30 de ani abia de stăpînire. Mulțămită acestor influențe literare, politice și sociale, o literatură nu poate păstra aceeași haină : moda e alta după o bucată de timp și îmbrăcămintea cugetării trebuie schimbată. A susține, deci, că o formulă estetică, oricare ar fi ea, trebuie să ție veșnic, că e ultimul stadiu al dezvoltării unei literaturi, e ridicol" [11].

În aceste condiții istorice, școala realistă s-a ivit ca o reacție împotriva sensibilității exacerbate a romanticilor, a artificialului și convenționalului introdus de ei în literatură, a fost „o revoluție contra unei revoluții", ivită din dorința scriitorilor de a se apropia „de natura veșnic frumoasă și nouă, pentru a ne da ceva mai viu și mai simțit . . . ".

Dovedind cunoașterea temeinică a literaturii franceze a secolului al XIX-lea, Iorga disociază totdeauna realismul de naturalism, chiar dacă este, și el, tributar confuziei terminologice a epocii în denumirea acestora. El folosește ambii termeni fără a-i delimita, dar consideră că există un realism „adevărat", cel al lui Balzac, Flaubert, Daudet, pe care îl contrapune „realismului" modern, în definirea căruia se poate ușor identifica naturalismul.

„A venit realismul, adevăratul realism, nu acela al ciracilor neinteligenți ai lui Zola, cari scotocesc canalele pentru a-și întruchipa un roman, — ci realismul lui Flaubert, realismul lui Balzac, al lui Daudet, dintre cei noi. Și noteze-se faptul că realismul așa înțeles, sănătos, viu și energic, plantă plină de sevă și puternic desfășurată a vieții moderne, continuă evoluția literaturii către popor, către marea masă a lui" [12].

Respingerea naturalismului ca teorie estetică nu implică și deprecierea operei lui Zola, pe care Iorga îl consideră un mare creator dar un slab teoretician. Autorul celor două capodopere *L'œuvre* și *Germinal*, scrie Iorga, e una și aceeași persoană cu cel care „a emis teoria ridicolă că romanul lui, romanul realist, al *vieții*, cercetează numai pe omul fiziologic, îl arată numai

[10] Vezi *Ioan Gherea* publicat în „Lupta", VII, nr. 1 085, 26—27 martie 1890 ; *Rolul criticii*, „Lupta", VII, 1 100, 15 aprilie 1890 ; *Opinions sincères. La vie intellectuelle des Roumains en 1899*, Buc., 1899 ; *Orizonturile mele. O viață de om așa cum a fost*, Buc., 1934 ; *Istoria literaturii românești contemporane*, Buc., 1934.

[11] *Impersonalii*, „Lupta", VII, seria IV, 1 168, 8 iulie 1890.

[12] *Critica de jurnal*, „Lupta", VII, seria IV, 1 245, 14 oct. 1890.

în acţiune, fără să mai descurce încurcata ţesătură de gînduri ce se frămîntă şi clocotesc în creierul omenesc. Zola e autorul cuvîntului caraghios că omul, considerat un aparat de cugetare e o păpuşe, «le pantin psychologique »" [13]. În sensul formulat de teoreticianul Zola realismul nu e posibil, susţine Iorga, dînd un răspuns negativ întrebării din titlul foiletonului *Este posibil realismul?*

Prima imputare pe care Iorga o face naturalismului este pretenţia acestuia de a reproduce realitatea în totalitatea ei, fără selecţia elementelor semnificative şi eliminarea detaliilor de prisos. Înşişi adepţii lui Zola au dovedit imposibilitatea acestei reproduceri, scrie Iorga citînd studiul care precedă romanul *Pierre et Jean* al lui Maupassant. Arta e o alegere, o simplificare a naturii, susţine Iorga.

„Puterea artei stă tocmai în acest fapt al precizării contururilor prin întărirea lor" [14].

Artistul poate găsi în realitate tipul pe care îl caută, modelul, dar dacă nu-l găseşte el trebuie să facă extragerea tipului literar din tipuri reale. Acesta era procedeul folosit de Balzac :

„Balzac a avut deseori această metodă creatoare : de altfel ca şi De la Vrancea, el era un crescător, un epic. Nu există Gobseck, nu există Madame Marneffe, nu există Canalis, — nu există nici una din aceste figuri tipice, în lume. Totuşi sînt logice, verosimile, trăiesc" [15].

Iorga mai impută şcolii naturaliste cerinţa de a se reproduce fotografic realitatea, fără ca intervenţia artistului să se facă simţită. Artistul nu e un aparat fotografic, scrie el ; în faţa aceluiaşi fenomen artiştii reacţionează diferit, în funcţie de psihologia lor. Ca exemplu Iorga dă celebrele descrieri ale bătăliei de la Waterloo făcute de Stendhal şi de Hugo :

„ . . . unul a văzut bătălia de la Waterloo, celălalt şi-a închipuit-o cu acea putere de viziune internă, care-l caracteriza. Ştiţi rezultatul : luaţi cartea lui Hugo şi a lui Stendhal : cel dintîi o descrie epic, masele care se ciocnesc trăsnind foc din arme lucitoare, fiorul morţii străbătînd trupurile şi furînd minţile, uriaşul chip al lui Napoleon stăpînind întreg măcelul, întreg acest vălmăşag încruntat de sînge, amestecat cu ploaie — cu figura lui veşnic senină şi rece, de idol încununat. Stendhal : cer noros şi întunecat, bălţi de apă pe un cîmp jos şi ud, cete de ostaşi cu tricornul marei oştiri pe cap, fugind ruşinos şi desnădăjduit în marea întindere de negură sus, de glod jos" [16].

Profesia de credinţă realistă este însoţită de admiraţia pentru marii creatori realişti români şi străini, pentru Balzac, „acest evocator fără pereche, această imaginaţie enormă" [17] pe cale „de a deveni un zeu, de a precumpăni pe însuşi Shakespeare" [18], pentru Flaubert mai ales, creatorul frazei armonice, „învăţata şi măiestrita potrivire a sunetelor, care face din „Madame Bovary" ori din „Salammbô" nişte giuvaere muzicale, nişte ade-

---

[13] *Este posibil realismul?*, „Lupta", VII, seria IV, 1 111, 29 aprilie 1890.
[14] *Ibid.*
[15] *De la Vrancea*, „Lupta", VII, seria IV, 1 179, 22 iulie 1890.
[16] *Este posibil realismul?* „Lupta", VII, seria IV, 1 111, 29 apr. 1890.
[17] *D. Ion Ghica*, „Lupta", VII, seria IV, 1 195, 12 aug. 1890.
[18] *Stiliştii*, „Lupta, VII, 1285, 2 dec., 1890.

vărate cînturi, în care dacă lipseşte versul, strofa prozaică sună, cu o frumuseţe neimitabilă" [20].

Decurgînd din ideea sa despre prioritatea factorului moral (prin transformarea conştiinţei cu ajutorul culturii se poate transforma societatea) criteriul cu care operează în analiza producţiilor poetice are la bază considerente etico-ideologice ; pe această bază, Iorga respinge fenomenele de decadenţă ivite în poezia franceză în a doua jumătate a secolului trecut, mai ales în poezia parnasiană, sub forma manierismului care divinizează forma şi sărăceşte conţinutul de idei al poeziei.

Poeţii acestui sfîrşit de veac sînt „o grupă restrînsă de blazaţi ai literaturii, cari, după ce s-au dezgustat de orice operă sănătoasă şi vie, caută plăcerea estetică în rafinarea, în eternizarea formei . . . Publicul cel mare, — pentru el în definitiv se scrie şi nu pentru cîţiva mandarini răzleţi — nu înţelege, fiindcă ochii lui nu sunt destul de rafinaţi pentru acest joc de optică literară . . . " [21].

Pe baza aceluiaşi criteriu etic Iorga comentează în foiletoanele din „Lupta" poezia lui Baudelaire, căruia îi reproşează „viziunile sale halucinante, imnurile către putregiuni, toată această penumbră de vis lugubru, mîrşav şi trist . . . " [22], deşi recunoaşte frumuseţea versurilor lui, „comparaţia luminoasă, antiteza care scapără, repetiţia homerică" [23].

În aceşti ani de debut ai activităţii sale de critic literar, Iorga va reveni asupra poeziei lui Baudelaire cu nuanţări care denotă o amendare a opiniei lui despre marele poet francez. În articolul *Iubirea în literatura modernă*, publicat în „Arhiva" din Iaşi (I, 1890), el scrie pe larg despre „enigmaticul şi visătorul opioman" care în *Florile Răului* a creat „acele poezii de o bogăţie de formă şi de culori aproape orientale, senzitive ale poeziei". „Spleenul şi idealul îşi dau mîna în versurile lui, lipind faţa cadaverică şi învineţită, obosită de monotonia zilelor grele ale celui dintîi, cu obrazul vesel şi totdeauna tînăr al celui de-al doilea", scrie Iorga în continuare. Femeia pe care o visează Baudelaire nu e Margareta lui Goethe, liniştită şi fără de prihană, ci o vedenie splendidă şi întunecată, cu ochi adînci şi vaşti ca noaptea. Baudelaire înalţă spre cerul raiurilor artificiale imnuri de o bogăţie de imaginaţie vedică ; cu ochi de vizionar şi în limba cea mai aprinsă şi mai adîncă , în care pare că se desfac parfumuri necunoscute de flori străine, ca acele veninoase împărătese din lumea florilor care ascund otrava în potirele lor smălţuite, Baudelaire ne dă sentimente eterate, demonice în răutatea şi perversitatea lor, scrie Iorga. De remarcat că peste 30 de ani el se va exprima în termeni asemănători, deşi mai concis, în *Istoria literaturilor romanice* şi va traduce chiar *Albatrosul* în anul 1938.

În volumul *Pagini de critică din tinereţă* (Craiova, 1922), în care sînt adunate articole apărute în anul 1890 în „Arhiva" şi în alte publicaţii, este inserat şi un interesant studiu de istorie literară despre *Începuturile romantismului*, în care Iorga abordează pe larg apariţia şi evoluţia acestei şcoli literare, încercînd să-i precizeze cauzele, etapele evoluţiei şi destinul istoric ; el trece astfel de la articolul scurt, de dezbatere a unor probleme actuale, la abordarea unor aspecte mai generale ale literaturii şi prefigurea-

[20] *Impersonalii*, „Lupta", VII, 1 162, 1 iulie 1890.
[21] *Decadenţă*, „Lupta", VII, 1 227, 23 sept. 1890.
[22] *Cei uitaţi*, „Lupta", VII, 1 233, 30 sept. 1890.
[23] *Poezia veacului*, „Lupta", VII, 1 216, 8 sept. 1890.

ză viitoarele lucrări ample de istorie literară. I s-ar putea reproşa autorului doar faptul că explică romantismul numai prin „indignarea cugetării slobode şi a inimii slobode contra tipicului şi a rigidităţii postclasice", fără a-i detecta şi cauzele sociale mai profunde, lucru pe care îl va face mai tîrziu în *Istoria literaturilor romanice*, unde va explica apariţia romantismului şi prin nemulţumirea tinerei generaţii faţă de platitudinea şi mediocritatea guvernanţilor restauraţiei şi monarhiei din iulie, lipsa lor de prestigiu şi de farmec, măsurile impopulare.

Iorga explică apariţia romantismului urmărind evoluţia literaturii de la Renaştere pînă în secolul al XVIII-lea, asupra căruia se opreşte pe larg, arătînd că poezia era încătuşată de codul lui Laharpe şi că poetica timpului sfărîma întreg efectul versului prin monotonie. Folosind o metaforă, el înfăţişează astfel poezia veacului al XVIII-lea :

„E un adevărat pustiu de podoabe, unde nici o discordanţă nu vine să tulbure acest rol de perfectă armonie, nici un interes nu vine să aducă o varietate în acest iad de monotonie : pare o mare fantastică, moartă şi fără valuri, unde etern, pe întinderi nesfîrşite, la o suflare de vînt totdeauna egală cu sine, valuri cumpătate se desfac în cercuri concentrice pentru a depune pe nisipul ţărmului, unde se sfarmă liniştit şi cuviincios, pentru a reîncepe cu regularitatea desperatoare a unui ceasornic".

Versul pierdea orice pecete de originalitate, limba avea foarte puţine cuvinte, fiindcă majoritatea celor ce se întrebuinţează zilnic în convorbire n-au picioroangele necesare spre a căpăta cetăţenie poetică, notează ironic Iorga.

Romanticii au reînnoit izvoarele poeziei, adresîndu-se veşnicelor sale surse : adevărata natură şi inima omului. Steagul renaşterii poetice s-a ridicat deodată cu un entuziasm nebun, mai întîi în Germania şi Anglia, apoi în Franţa, unde a avut o însemnătate hotărîtoare. Romantismul a adus o mare binefacere limbilor europene, scrie Iorga, mlădiind sintaxa, introducînd un întreg val de cuvinte nouă, întinerind materialul poetic şi creînd genuri noi. Ideea neatîrnării absolute unea la începuturile romantismului creatori cu concepţii şi maniere diferite, dar „îndată ce trista şi lipsita de talente coadă a clasicilor a dispărut pentru totdeauna în faţa zgomotoasei bucurii a novatorilor, cînd cel din urmă amator de emfază ori croitor de alexandrine şi-a dat sufletul într-o armonioasă perifrază, puind astfel capăt poemelor didactice asupra tuturor subiectelor imaginabile şi adese ori inimaginabile şi duioaselor idile", dizidenţele au început să se iveaască, Musset s-a despărţit de foştii lui tovarăşi iar mai tîrziu „fanaticii formei pentru formă şi ai poeziei umplînd golurile dintre rime" alcătuiră cercul parnasienilor. Acum romantismul e o mişcare literară sfîrşită, notează autorul, ultimii reprezentanţi ai săi au dispărut încetul cu încetul, „cu întreg bagajul lor de rime bogate, de salturi pe frînghie literară şi de psihologie morbidă".

Scris într-un stil alert, colorat, bogat în sugestii, studiul menţionat oferă cititorului o imagine de sinteză valabilă încă în punctele sale esenţiale.

Dar cea mai însemnată contribuţie pe care a adus-o Nicolae Iorga la comentarea literaturii franceze în ţara noastră este masiva sa lucrare *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*, publicată în trei volume în 1920 (în 1925 i se adaugă indicele de nume), în care Iorga realizează un studiu de literatură comparată privitor la evoluţia de-a lungul secolelor şi

influența reciprocă dintre literaturile franceză, italiană și spaniolă. Autorul dă o perspectivă și mai largă a dezvoltării literaturii în Europa, urmărind paralel și dezvoltarea literaturilor engleză și germană, de pildă influența lui Shakespeare asupra literaturilor romanice. Titlul lucrării ar fi justificat prezența și a literaturii române în studiul comparat al literaturilor romanice.

Formația de istoric a lui Iorga și vastitatea informației de care dispunea se fac simțite și în această operă de mare densitate sub raportul evenimentelor istorice din epocile analizate, al bogăției de indicații privitoare la scriitorii în discuție. Chiar dacă unele interpretări nu rezistă unei analize științifice, lucrarea în ansamblu își păstrează interesul prin bogăția de date pe care le conține și prin stilul viu și antrenant în care e scrisă. Inadvertențele care s-au strecurat prin această mare de date și documente nu-i știrbesc cu nimic valoarea.

Fără a avea la bază o concepție consecvent științifică în explicarea fenomenului literar, Iorga schițează în cele mai multe cazuri contextul social, politic și cultural în care au apărut și au evoluat anumite curente literare, ca de pildă realismul, a cărui apariție este explicată prin transformările sociale survenite în secolul al XIX-lea și prin dezvoltarea vertiginoasă a științelor.

Istoria literaturilor romanice este urmărită nu pe secole, ci în cadrul a două mari perioade : evul mediu și epoca modernă. Această împărțire are avantajul de a sublinia transformările structurale survenite în literatură în urma prefacerilor sociale legate de înlocuirea unei orînduiri sociale cu alta, epoca modernă fiind considerată începînd cu Renașterea.

Ideea cea mai interesantă din primul volum consacrat literaturii evului mediu (idee pe care o va relua sintetic în conferința *Secretul culturii franceze*, expusă la 14 februarie 1921 la Cercul Analelor) este aceea că inspirația poemelor epice din evul mediu nu este germanică cum se susținuse pînă atunci ci franceză, că cel dintîi cîntec popular cu caracter epic, slăvind isprăvile cavalerești, s-a ivit în Franța pe la 1 100 și că *Niebelungenlied* și celelalte epopei s-au ivit printr-o imitație a eposului francez, deoarece cruciadele care au dat naștere acestor cîntece epice erau numite „Gesta dei per Francos". Iorga enumeră pe larg argumentele care l-au condus la această concluzie concomitent cu alți cercetători, ale căror lucrări îi fuseseră însă necunoscute în momentul cînd emitea această opinie în cursul de *Istoria poporului francez*, pe care războiul îl împiedicase a-l tipări multă vreme.

Subliniind noutatea pe care a adus-o Renașterea în reîmprospătarea inspirației populare, Iorga arată că poezia acestei epoci este remarcabilă prin „frăgezimea, noutatea, energia, prin strînsa legătură cu poporul care dă din sătucul loren Domrémy pe Jeanna Darc pentru a libera Franța..."[24]. Noua generație de poeți care apare pe la 1550, Pleiada, aduce „o netăgăduită, puternică și gingașă originalitate"[25], un adînc sentiment pentru natură. Ronsard „e cel mai mare poet al timpului în țara sa și poate și mai departe", afirmă Iorga[26], subliniind că în explicația pe care poeții Pleiadei o dau tainelor vieții, spiritul burghezului din Franța secolului al XVI-lea are un rol mai mare decît imitația poeților Antichității latine cu Horațiu în frunte.

---

[24] *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, vol. II, p. 67.
[25] *Ibid.*, p. 96.
[26] *Ibid.*

Dacă în privința poeziei acestei epoci judecățile de valoare ale lui Iorga pot fi acceptate ca atare, poate uimi neînțelegerea pe care a manifestat-o față de Rabelais, tocmai el care apreciase cu căldură elementele realiste din literatură. Iorga îl consideră pe Rabelais „un om fără chemare și fără răspundere, pe care nu-l reține nici o educație metodică, nici un veșmînt de cleric purtat cu convingere și cu grija propriei demnități, nici o situație socială care să-l domine, nici o doctrină la care să ție, nici un crez pe care să și-l fi format"[27]. Rabelais n-ar avea îndrăznelile marilor negatori și novatori, opera sa e pur întîmplătoare și fără tendință și nu rezultă dintr-o concepție asupra realităților prezente și asupra viitorului societății franceze în acest moment de răscruce, susține autorul.

Teatrului lui Corneille i se reproșează lipsă de naturalețe în crearea personajelor și în descrierea sentimentelor umane; Corneille a folosit, scrie Iorga, limbajul cercurilor restrînse ale aristocrației franceze contemporane lui, formulele răsunătoare, cumpănirea în același vers a termenilor opuși, sentințe care sînt bătute ca niște medalii. Eroii și eroinele lui Corneille au deprinderile de spirit, gusturile și ideile monarhiei absolute;

„Mais on doit ce respect au pouvoir absolu
De n'examiner rien quand le roi l'a voulu",

citează Iorga din *Le Cid*, arătînd că asemenea afirmații n-ar fi făcut nimeni în Castilia veacului al XI-lea, în zilele vechiului cavalerism egalitar cînd hotărau meritul și vitejia.

Calitățile pe care nu le are teatrul lui Corneille le găsește Iorga în opera scriitorilor „curentului de la 1660", a lui La Fontaine, Molière, Boileau, Racine, care din provincia lor sau a părinților, din categoria socială căreia-i aparțin — burghezia — „aduc un simț al adevărului, în natură și în omul însuși, o aplecare spre concret, o nevoie de măsură, o deprindere cu discreția bine socotită care trebuiau să lipsească unor scriitori răsăriți în alte împrejurări de loc și de clasă"[28]. Admirația sa merge mai ales către teatrul lui Molière, pe care îl consideră un mare observator care a strîns comori nesfîrșite de viață; opera sa excelează în acea satiră energică, necruțătoare, care lipsise pînă atunci literaturii franceze. De notat că în anul 1922 Iorga va publica chiar o comedie în versuri într-un act intitulată *Molière se răzbună*; chemat, împreună cu d-ra Béjart, să joace o piesă în fața unor curteni, Molière se răzbună de disprețul acestora pentru meseria sa de tapițer al curții denunțînd cu vehemență moravurile descompuse ale nobilimii, prostia, infatuarea și venalitatea curtenilor.

În opera filozofilor secolului luminilor Iorga nu relevă deajuns de concludent acel germene care a fermentat în spiritele dornice de schimbări revoluționare, critica bazelor înseși ale orînduirii feudale și demascarea prejudecăților.

Ultimele capitole ale lucrării referitoare la literatura secolului al XIX-lea reiau idei exprimate anterior în articolele de dezbatere a unor aspecte ale literaturii mai noi. În opera lui Balzac, de pildă, Iorga recunoaște și apreciază metoda istoricului care a realizat, „*cu mijloace de a cunoaște oamenii pe care de la Shakespeare încoace nimeni nu le avuse*, cel mai puternic poem pe care-l putea da epoca"[29]. Balzac a întreprins

[27] *Ibid.*, p. 136.
[28] *Ibid.*, vol. III, p. 70.
[29] *Ibid.*, p. 380.

„zugrăvirea întregii societăți contemporane, pe care a urmărit-o răbdător de la un capăt la altul, voind să facă *adevărat și deplin*. Hugo a spus că e o « Istorie », și avea mai multă dreptate de cum credea. Căci cu elemente date, adeverite de izvoare, trecute prin lămurirea criticei sale, istoricul — și nu un istoric *liric* ca Michelet — n-ar fi făcut altfel, explicînd fiecare fapt prin tot ce precede, prin tot ce înconjoară, prin tot ce semnifică, de cum o face Balzac în această « Comedie », care produce în adevăr impresia unei istorii bogate, nu a irealității imaginate, ci a unei realități care putea să fie, a unei realități-tip, extrasă — și numită cu nume oarecare — din tot ce se strecoară într-o societate fără ca istoricii să se aplece pentru a culege, dar nu formează mai puțin viața esențială a acelei societăți"[30]. Opera lui Balzac este „principala glorie a literaturii franceze în secolul al XIX-lea", scrie Iorga. Nicolae Iorga este printre primii în țara noastră care l-au apreciat și au scris despre Stendhal; în concepția sa Stendhal este un „spirit rar prin calitățile sale de profundă și minuțioasă informație, de gust personal așa de sigur în materie de artă, de simț local și simț istoric, de notațiune stilistică precisă și discretă".

Literatura mai nouă a începutului de veac este foarte fugitiv schițată în ultimul capitol, intitulat *Învierea idealismului*, aceasta și pentru faptul că lupta pentru sămănătorism pe care o dusese în acei ani Iorga îi îngustase viziunea și îi modificase unghiul de apreciere a producțiilor literare contemporane.

Ca o completare a *Istoriei literaturilor romanice* pot fi considerate conferințele expuse la comemorarea lui Ernest Renan (1923), Jules Michelet (1924), Edgar Quinet (1925) etc.

În anul următor apariției *Istoriei literaturilor romanice*, Iorga publică volumul *Franța. Drumuri ale unui istoric*, în care prezintă Parisul cu împrejurimile și unele din marile orașe, într-o formă foarte plăcută de citit, deși riguros științifică sub raportul bogăției de date istorice și arheologice. Din același an datează conferința *Secretul culturii franceze*[31], în care Iorga se ocupă mai ales de literatura evului mediu, precum și de contribuția poeților Pleiadei și mai tîrziu a lui Malherbe la transformarea limbii franceze și la fixarea acelor forme lexicologice și sintactice de o perfecțiune pe care o aseamănă cu vestita casă a lui Palladio din Vicența, în care proporțiile sînt de o armonie și de o perfecțiune desăvîrșită. Această limbă, scrie Iorga, este în perfectă armonie cu aleile de la Versailles, cu copacii tunși toți la aceeași înălțime, cu platbandele perfect geometrice, cu jet-d'eau-urile care țîșnesc totdeauna în linii anume calculate ca să se acomodeze cu înseși liniile arhitectonice ale clădirilor, cu tot spiritul francez într-un cuvînt, și această perfectă armonie dă caracterul particular al culturii franceze, care nu poate fi imitat. Secretul culturii franceze rezidă și în faptul că ea n-a rămas la limba din epoca lui Henric al IV-lea ci, prin nesfîrșita ei putere de adaptare, a putut rînd pe rînd să dea expresie și literaturii secolului al XVII-lea, și spiritului filozofic al secolului al XVIII-lea, spiritului romantic, care a scormonit elementele mai întinse ale sufletului omenesc, îndrăznind să inoveze, a putut să exprime forma de cugetare a epocii pozitivismului și noile idealuri ale omenirii contemporane.

[30] *Ibid.*, p. 379.
[31] Buc., Tipografia „Cultura neamului românesc", 1921.

Un preţios material de informare referitor şi la literatura franceză conţin cele cinci volume despre *Cărţi reprezentative în viaţa omenirii*, a căror publicare începuse în 1916 (ed. I, vol.I – 1916; ed. II, vol. I–V, 1924–1935). Un interes deosebit pentru cercetătorul istoriei culturii franceze îl prezintă mai ales vol. I, consacrat literaturii evului mediu, unde sînt incluse studii despre Christine de Pisan, Pierre de Fénin, Jean de Fevre etc., precum şi vol. IV, în care sînt prezentate documente scrise de martori oculari ai Revoluţiei franceze.

O contribuţie însemnată a adus-o Nicolae Iorga la cercetarea raporturilor româno-franceze de-a lungul secolelor. Strîns legat de aceasta este poziţia lui faţă de influenţa franceză, poziţie care a provocat nenumărate comentarii şi care a prilejuit unora considerarea sa ca adversar ireductibil al limbii şi literaturii franceze.

Încă din articolele publicate în ziarul „L'Indépendance roumaine" şi grupate apoi în volumele *Opinions sincères*, *La vie intellectuelle des Roumains en 1899*[32] şi *Opinions pernicieuses d'un mauvais patriote*[33] Iorga îşi manifestă vehement dezaprobarea faţă de imitaţia servilă a tot ce e francez; el condamnă „francizarea" păturii avute din România, pe cei care, avînd mijloace materiale pentru a se cultiva, a călători, a-şi procura cărţi şi timpul de a le citi, folosesc acest avantaj pe care li-l oferă poziţia lor socială nu pentru a-şi cunoaşte ţara, faţă de care au un profund dispreţ, ci pentru a trăi în Franţa şi a imita fără discernămînt modul de viaţă francez. Această pătură cultivată nu citeşte de loc literatura română, ci după ce s-a dat în vînt după Dumas-père, Paul de Kock şi Ponson du Terrail, acum citeşte numai literatură franceză frivolă. Revolta lui Iorga faţă de acest exclusivism izbucneşte cu violenţă:

„Comme ils ne fréquentent pas nos écoles, comme ils ne lisent pas nos livres, comme ils ne daignent pas écouter nos conférences, venir dans nos théâtres, ils resteront toujours en Roumanie une colonie étrangère d'origine plutôt roumaine. Et s'ils n'emportaient avec eux les richesses du pays, qu'ils n'ont pas produites, il serait à désirer que leurs longues absences à l'étranger divinssent une absence perpetuelle..."[34].

În aceste cicluri de articole din *l'Indépendance roumaine*, ca şi în unele articole din „Sămănătorul" adunate în volumul *O luptă literară*[35], precum şi în lucrările consacrate relaţiilor româno-franceze, Iorga stabileşte o periodizare şi o delimitare a generaţiilor de tineri români care şi-au făcut studiile în Franţa, începînd cu acel George Bogdan care în 1803 studia dreptul la Paris. La începutul acestui proces, arată autorul, cînd şcolile noastre nu erau încă în măsură să pregătească generaţiile de intelectuali de care avea nevoie ţara noastră, tinerii care erau trimişi în Franţa veneau înarmaţi cu cunoştinţele de care aveau nevoie pentru profesiunea lor, de pildă Eufrosin Poteca şi alţii. Apoi a venit generaţia a doua, cea care şi-a făcut studiile în Franţa în jurul anului 1830, Kogălniceanu, Ghica, Alecsandri etc., viitori revoluţionari, care s-au întors plini de dorinţa de a ridica ţara şi de a o transforma. A venit pe urmă a treia generaţie, formată

---

[32] Buc., Imprimerie de „L'Indépendance Roumaine", 1899.
[33] Imprimerie de „l'Indépendance Roumaine", 1900.
[34] *Opinions sincères*, p. 168–169.
[35] Vălenii de Munte, tip. „Neamul Românesc", vol. I, 1914, vol. II, 1916.

din tineri care, nemai fiind însufleţiţi de idealuri generoase, s-au înstrăinat de ţară şi au început s-o dispreţuiască. Revolta lui Iorga faţă de aceştia e nemărginită.

În aceste condiţii, aversiunea faţă de exclusivismul francez al societăţii avute şi faţă de gustul acesteia pentru o anumită literatură franceză contemporană pe care o considera frivolă, conjugată cu doctrina sămănătoristă pe care o promova, îl duc la concluzii extremiste, concretizate în acţiunile întreprinse în special în anii 1903—1906. În articolul *Boerimea franceză din Rɔmânia*, publicat în „Sămănătorul" din 22 februarie 1904, Iorga porneşte de la spectacolul în limba franceză cu piesa bulevardieră *Madame Flirt*, organizat la Teatrul Naţional de către o societate de binefacere. El stigmatizează pe imitatorii culturii şi obiceiurilor franceze, pe plagiatorii aceştia de civilizaţie, şi cere „măsuri necruţătoare pentru oricine, trăind între noi, din munca noastră, cea cu sapa sau cea cu mintea, nu vrea să ştie de noi...". Aceste măsuri ar fi: „Taxe pe cărţile de literatură (nu de ştiinţă) străine, taxe pe ziarele străine (ca în Austria) — „taxe pe trupele străine... Taxe, straşnice taxe pe cei ce stau în străinătate şi-şi culeg de pe moşii lucrate în sudori de sînge de ţeranii noştri veniturile cu care caută a speria Apusul... Şi în sfîrşit nerecunoaşterea absolută a diplomelor de învăţătură străină, căci avem profesori, avem învăţaţi, avem şcoli, care ne costă o groază de bani, şi care nu sînt făcute numai pentru mitocani şi pentru săraci".

Celor care îl acuzau de ură contra culturii străine Iorga le răspunde în suita de articole *Împotriva clevetitorilor*[36], în care, folosind limbajul sămănătorist („datina cea bună", „casa strămoşească" etc.), susţine că „o literatură trebuie să afirme sufletul unui popor în forme care corespund culturii timpului". Aceasta presupune cunoaşterea „culturii timpului", care trebuie folosită într-un mod care „îmbogăţeşte fără a nimici prin imitaţie".

O nouă intervenţie a lui Iorga se produce în 1906, tot în legătură cu un spectacol în limba franceză organizat de o societate de binefacere la Teatrul Naţional la 13 martie 1906. Iorga face un patetic apel la cititorii „Sămănătorului" de a nu participa la acel spectacol pe care îl consideră o jignire a sentimentelor naţionale; după manifestaţia studenţilor din Piaţa Teatrului, profesorul îşi exprimă satisfacţia şi afirmă în conferinţa de la 13 martie 1906:

„Nu urăsc cultura apuseană şi nimeni n-o poate urî: este o cultură cîştigată de multă vreme, cu multă silinţă, de popoare harnice, dar cultura aceasta trebuie luată de aceia care n-au lucrat la alcătuirea ei potrivit nevoilor lor, şi nu mai mult şi nu altfel de cum sînt aceste cereri particulare fiecărui neam". Scriitorii noaştri, arată Iorga în conferinţa de la 20 martie 1906, în loc să se îndrepte spre literatura franceză „cea bună şi cea clasică, veche", s-au îndreptat numai către partea nouă şi chiar către partea mai puţin bună a acestei literaturi. „Şi atunci, în loc să avem o literatură românească înrîurită în sens favorabil, în sens cuminte şi folositor, de literatura franceză, am avut o imitaţie proastă a acelei literaturi".

La finele volumului *Histoire des relations entre la France et les Roumains*[37], Iorga relatează răspunsul pe care i-l dăduse istoricului Charles Bémont la întrebarea acestuia despre „mişcarea din 1906", cum o numeşte

[36] „Sămănătorul", 4, 11, 18, 25 decembrie 1905.
[37] Iassy, Imprimeria Progresul, 1917.

el, arătînd că adevăratele motive nu au nimic a face cu „la profonde admiration que nous portons tous au génie créateur de la France dans tout ce qu'il y a de plus sain et de plus durable". Civilizaţia franceză nu trebuie imitată ci folosită util pentru a provoca sau grăbi înflorirea unei noi civilizaţii naţionale — reafirmă Iorga.

După primul război mondial, Iorga realizează mai multe lucrări consacrate cercetării evoluţiei raporturilor româno-franceze; în noiembrie 1916 el ţine la Academia Română comunicarea *Din relaţiile franco-române. Un scriitor francez despre Români şi un scriitor român în Franţa. Élias Régnault şi Grigore Gănescu*[38]. Iorga descrie viaţa şi opera lui Élias Régnault, autorul cărţii *Histoire politique et sociale des Principautés Danubiennes*, apărută în 1855 şi avînd ca subiect revoluţia de la 1848; partea a doua este consacrată lui Grigore Barbu Gănescu, traducătorul operei lui Chateaubriand *Le dernier Abencérage* (cu titlul *Aventurile celui din urmă Abenseragiu*, 1852), autorul lucrării *La Valachie depuis 1830 jusqu'à ce jour; son avenir* (Bruxelles, 1855), editorul ziarului parizian „Le Courier de Dimanche", al ziarului „L'Europe" din Frankfurt şi din 1865 directorul publicaţiei „Le Nain Jaune".

Aflîndu-se la Iaşi în timpul războiului, Iorga publică în 1917 lucrarea *Histoire des relations entre la France et les Roumains*[39], scrisă în limba franceză cu scopul de a o face accesibilă şi publicului francez şi a-i dezvălui acestuia vechimea relaţiilor franco-române, după cum arată în introducere[40]. În această lucrare, care ca şi celelalte opere ale lui Iorga conţine un material faptic foarte bogat şi constituie o preţioasă sursă de informaţie pentru cercetători, autorul urmăreşte evoluţia relaţiilor româno-franceze încă din antichitate şi evul mediu, referindu-se la evenimente istorice, legături politice şi culturale. Concluzia care se desprinde din acest volum este că între ţara noastră şi Franţa au existat din timpuri îndepărtate relaţii strînse, economice, politice şi culturale. Raporturile culturale sînt cercetate în legătură cu contextul social al epocii. Iorga urmăreşte pătrunderea şi răspîndirea limbii şi literaturii franceze: venirea preceptorilor şi secretarilor francezi în secolul al XVII-lea, prezenţa cărţii franţuzeşti în vechile biblioteci (ca de pildă biblioteca lui Constantin Mavrocordat, a lui Ion Paladi din Iaşi etc.), în care se găseau Boileau, Racine, Bossuet, Voltaire şi *Enciclopedia*. Sînt apoi menţionaţi primii autori ai unor lucrări despre Principate: Carra, a cărui *Histoire de la Moldavie et de la Valachie*, apărută la Neufchâtel în 1782, îi stîrneşte indignarea faţă de calomniile debitate la adresa ţării şi poporului nostru, apoi Hauterive al cărui memoriu asupra Moldovei, considerat o carte erudită şi de o mare seriozitate, face dovada simpatiei pentru români. Printre primii români care au scris despre Franţa este menţionat şi Ion Codru-Drăguşanu, autorul unor apreciate scrisori din Franţa. Sînt citaţi profesorii francezi care au predat în şcolile noastre, printre care J.A.Vaillant se bucură de o mare preţuire din partea lui Iorga, care va reveni în

[38] „Analele Academiei Române", seria II, tom. XXXIX, memoriile secţiunii istorice, Buc., Socec — Cartea Românească, 1920.

[39] Iassy, Imprimeria Progresul, 1917.

[40] „Le but de l'auteur, ancien élève des écoles de France, est seulement de faire savoir au public français que la politique actuelle de la Roumanie n'est pas une improvisation, ni un caprice, qu'elle répond à d'anciennes traditions et suit le chemin indiqué par le développement historique".

numeroase lucrări asupra acestei personalități culturale și asupra lucrării sale *La Romanie* (3 vol., 1844), în care Vaillant folosește pentru prima dată această denumire a țării noastre. Pătrunzînd prin toate aceste căi, influența franceză a avut un rol important în procesul nașterii culturii naționale, dar numai în măsura în care nu s-a transformat în imitație servilă, conchide autorul.

Nicolae Iorga va reveni pe larg asupra influenței franceze în lecțiile de istoria României și a țărilor sud-est europene pe care le va ține anual la Sorbona (în limba franceză) începînd din 1922 (lecții publicate în cele două volume de *Études roumaines*, Paris, Librairie universelle Gamber, 1923, 1924). Ocupîndu-se în volumul al doilea de *Idées et formes littéraires françaises dans le sud-est de l'Europe*, profesorul arată de la început, referindu-se la influența romantismului, că intenția sa este de a prezenta o analiză nu numai a pătrunderii romantismului francez în această parte a Europei, ci în același timp a fondului indigen, care împreună cu aceste influențe a dat o sinteză care i se pare a merita atenție. Romantismul în sud-estul european nu a fost o inovație ideologică, ci o formă literară care a corespuns unei schimbări generale în condițiile vieții, afirmă Iorga, bazîndu-se pe documente și fapte istorice. Fără a adînci prezența influenței franceze în structura însăși a poeziei românești, profesorul Iorga semnalează unele aspecte care relevă existența acestei influențe și rolul ei în dezvoltarea literaturii naționale. Prima influență pe care o detectează este aceea a preromantismului lui Rousseau, a descrierilor de natură, a sentimentalismului său individualist asupra lui Conachi de pildă. La începutul secolului al XIX-lea, sub influența lui Vaillant, Heliade introduce romantismul lamartinian (în 1830 începe să traducă *Les Méditations*); Cîrlova se inspiră din Lamartine și Volney; mai tîrziu Costache Negruzzi va transpune în românește partea cea mai dificilă, cea mai colorată și mai interesantă din opera lui Victor Hugo, *Odele* și *Baladele*, și va traduce *Angelo, tyran de Padoue* și *Les derniers jours d'un condamné*; în 1839 Nestor traduce *Atala* și *René*, apoi Gabriel Munteanu traduce *Le Génie du Christianisme*, Heliade puțin din *Les Martyrs* etc. În fața pericolului imitației sterile s-a ridicat reacția lui Kogălniceanu, Negruzzi, Alecsandri, Odobescu, care au preconizat inspirația din trecutul țării și au ridiculizat ploconirea în fața culturii franceze; literatura populară a constituit o altă forță internă care a contribuit la acea sinteză a romantismului pe care o reprezintă cel mai deplin Eminescu. Marele nostru poet nu iubea două lucruri, scrie Iorga: farsa franceză care năpădise teatrul nostru și acea caricatură umană care era fostul student la Paris revenit în țara sa pentru a o disprețui, lucruri pe care Iorga le detesta de asemenea, cum afirmă el însuși; dar Eminescu nu era un dușman al literaturii franceze, deși în afara acestor considerente, el era un poet profund original, chintesența geniului nostru național. Iată, în versiunea dată de Iorga (fără indicarea sursei), cum se exprimă Eminescu despre Victor Hugo: „Ce peuple, dans ses luttes, dans son sentiment, dans sa force démoniaque et colossale, dans sa sagesse, dans son âme profonde, Victor Hugo sait le présenter sur la scène, et lui seul le sait. Adorateur du peuple et de la liberté, il les réfléchit ensemble en grands contours gigantesques". Dînd traducerea în franceză din *Împărat și proletar*, Iorga menționează o altă apreciere a lui Eminescu, de data aceasta despre poporul francez: „J'aime

cette nation bonne, douce, humaine, au compte de laquelle des diplomates forment des cartes et provoquent des guerres, imaginent des empires auxquels elle-même n'a jamais pensé, qui ne sert que d'échelon à ceux qui s'élévent au pouvoir, peuple malheureux qui gémit sous la grandiosité (sic) du palais de glace qu'on pose sur ses épaules".

Interesant de semnalat că în aceste lecţii Iorga traduce în limba franceză, pentru exemplificare, poezii ale lui Heliade, Cîrlova, Grigore Alexandrescu, Alecsandri şi mai ales Eminescu (fragmente din *Călin*, *Egipetul*, *Mortua est*, *Împărat şi proletar*, *Rugăciunea unui dac* — în care recunoaşte influenţa lui Vigny din *La mort du loup* şi *Moïse* — ,*Luceafărul*).

De-a lungul întregului ciclu apare evidentă grija marelui patriot care a fost Nicolae Iorga de a prezenta influenţa franceză în proporţiile ei reale, de a sublinia permanent valoarea aportului forţelor spirituale ale poporului nostru la conturarea romantismului românesc.

Răspîndirea cărţii franceze în ţara noastră va fi pe larg dezvoltată de Iorga în conferinţa *Traducerile din limba franceză în literatura românească* ţinută la Braşov în 1936. El arată că la noi cartea franceză a fost cunoscută întîi în original şi că în bibliotecile boiereşti care s-au păstrat se găsesc autorii francezi cei mai valoroşi; pe urmă abia a venit faza traducerilor, de a cărei istorie Iorga se ocupă pe larg, începînd cu prima traducere din secolul al XVIII-lea, *Télémaque* a lui *Fénelon*.

Din monumentala operă a acestei personalităţi enciclopedice, de la articolul scurt pe o temă de actualitate la ample lucrări de sinteză, se încheagă imaginea unui erudit care în orice domeniu şi-a îndreptat atenţia a realizat o operă de înaltă valoare, cu care pe drept cuvînt se mîndreşte cultura românească. Istoria relaţiilor culturale româno-franceze datorează enorm acestui savant de renume mondial, care a străbătut de la un capăt la altul literatura franceză şi, trecînd-o prin creuzetul inteligenţei sale geniale, a redat-o publicului românesc îmbogăţită cu pecetea originalităţii sale.

EVOLUȚIA POEZIEI LUI ION BARBU*

DINU PILLAT

Poeziile publicate în „Sburătorul", „Umanitatea", „Cuvîntul liber" și „România Nouă", între 1919 și 1921, pe care autorul nu are să le considere mai tîrziu demne de a figura și în cuprinsul volumului său *Joc secund*, îl califică pe Ion Barbu, din punct de vedere formal, ca un parnasian. Pentru a înțelege mai bine cît se apropie dar în același timp și cît de departe rămîne în esență poetul nostru de parnasianism, credem că o rememorare a ceea ce a reprezentat acesta, în procesul de evoluție a poeziei moderne, nu este de prisos.

Parnasienii, a căror denumire se trage de la titlul unei culegeri colective de versuri publicate în 1866 (*Parnasse contemporain*), își au ca precursor pe postromanticul Théophile Gautier, care într-o plachetă memorabilă ca *Emaux et Camées* (1855) renunțase la confesiunile legate de eul intim pentru receptarea senzorială a lumii exterioare, profesînd impersonalitatea în artă și cultul formei. Leconte de Lisle, cu ale sale *Poèmes antiques* și *Poèmes barbares*, ca și mai apoi José Maria de Heredia, cu sonetele din *Trophées*, vin să exemplifice ca maeștri armonia plastică proprie esteticii parnasiene, cu o poezie de atelier, impecabilă sub raportul tehnicii versului, fastuoasă și rece. Asistăm la un fenomen de obiectivare a lirismului, cu o polarizare de natură arheologică pe sfera unor motive ținînd de istoria și mitologia antică. Spre deosebire de ceea ce fusese poezia romantică și de ceea ce avea să fie poezia simbolistă, trebuie spus că poezia parnasiană se definește ca o formă de artă eminamente vizuală, care concurează pictura și sculptura cu o rigoare literală. La noi, influența parnasienilor francezi ajunge să se resimtă mai ales în ultima perioadă de creație a unui vitalist romantic ca Alexandru Macedonski, încă de la un sonet ca *Avatar* (1896), ca și apoi în faza de debut a lui Ion Pillat, din volumele sale de emul macedonskian, *Visări păgîne* (1912) și *Eternități de-o clipă* (1914).

Ion Barbu face primul pas în poezie cu un vers solemn, lapidar cu majestate, de o duritate virilă. Cu toată forma închisă a strofelor,

* Fragment din capitolul privitor la Ion Barbu din volumul IV al tratatului de *Istoria literaturii române*, elaborat sub egida Academiei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 3, p. 445 – 466, BUCUREȘTI, 1968

supunîndu-se adesea pînă şi măsurilor restrictive impuse de structura sonetului, frazarea lirică are o amplitudine retorică izbitoare, care nu poate să fie însă acuzată că este factice, datorită faptului că sentenţiozitatea expresivă a verbului susţine totdeauna reprezentările poetului cu o pregnanţă rară. Sfîrşind prin a judeca lucrurile în perspectiva evoluţiei ulterioare a concepţiei sale poetice, Ion Barbu ajunge să îşi blameze versurile debutului, găsind că „prin partea negativă" ar fi îndreptăţită „aruncarea lor la cariera părăsită a Parnasului", de care crede că se leagă prin „imaginea plăcată, distribuţia naiv simetrică a materialelor, insolubilitatea în aer"[1].

Ceea ce caracterizează lirismul de tinereţe al poetului, pînă la plecarea în Germania pentru doctorat, este aderenţa sa vibrantă la energetismul teluric. Hiperbolic, în accente exaltate de toată grandoarea, Ion Barbu începe prin a cînta materia în ebuliţie, tensiunea dinamică din univers. Eul poetului, adică subiectul, se întîmplă nu o dată să se identifice cu obiectul versurilor, aşa că în această etapă a liricii sale putem să vorbim despre o tendinţă de exprimare în simboluri. Lava caută în clocotul ei înfrăţirea cu „sferele senine"[2]:

De-atunci, spre-o altă lume fluida-ţi formă tinde,
Cu slava-ntrevăzută un dor fără de saţiu
Ar vrea să te-mpreune ... şi ca s-o poţi cuprinde,
Tentacule lichide îţi adînceşti în spaţiu.

Copacul, la rîndul său, stă cu toate puterile încordate, gata să absoarbă cerul:

Hipnotizat de-adînca şi limpedea lumină
A bolţilor destinse deasupra lui, ar vrea
Să sfarăme zenitul, şi, -nnebunit, să bea,
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină.

Văzuţi ca „spasmul încremenit" al unui elan de „semeţire" a firii, drept urmare a împietririi lor pe veci în regimul de gheaţă al altitudinii, munţii îşi încredinţează „dorul nebiruit" de mişcare „şuvoiului apei neîncăpătoare":

— Şerpuitoare formă veşnic vie —
Prin necuprinsa zărilor cîmpie
Se-ndreaptă către mări odihnitoare...

Banchizele oferă spectacolul unui act genetic de proporţii fabuloase:

Din aspra contopire a gerului polar
Cu verzi şi stătătoare pustietăţi lichide,
Sinteze transparente de străluciri avide
Zbucnesc din somnorosul noian originar.

Cînd renunţă la modul comunicării impersonale, ca în versurile antologice din *Panteism*, Ion Barbu îşi afirmă frenezia eului liric cu o impetuozitate maximă. Îl vedem ajungînd la un cult aproape orgiac al teluricu-

[1] F. Aderca, *De vorbă cu Ion Barbu*, în „Viaţa literară", an II, nr. 57, 15 octombrie 1927.
[2] Versurile pentru care nu indicăm sursa sînt reproduse după volumul Ion Barbu, *Joc secund*, ediţie îngrijită de Al. Rosetti şi Liviu Călin, Editura pentru Literatură, 1966.

lui, pentru el matca atotcuprinzătoare a „Vitalei Histerii". Proslăvirea marilor forțe germinative din adînc atinge apogeul, o dată cu hotărîrea proclamată de poet, pradă parcă unei stări de delir al instinctelor, de a se reintegra vieții elementare :

Vom merge spre fierbintea, frenetica viață,
Spre sînul ei puternic, cioplit în dur bazalt,
Uitat să fie visul și zborul lui înalt,
Uitată plăsmuirea cu aripe de ceață !

Vom cobori spre calda, impudica Cybelă,
Pe care flori de fildeș ori umed putregai
Își înfrățesc de-a valma teluricul lor trai,
Și-i vom cuprinde coapsa fecundă, de femelă.

Smulgîndu-ne din cercul puterilor latente,
Vieții universale, adînci, ne vom reda ;
Iar nervii noștri, hidră cu mii de guri, vor bea
Interioara-i mare de flăcări violente.

Și peste tot, în trupuri, în roci fierbinți — orgie
De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit,
Cutremurînd vertebre de silex ori granit,
Va hohoti, imensă, Vitala Histerie ...

Nu din întîmplare, Ion Barbu înțelege să închine o odă unui viril gînditor vitalist ca Nietzsche, acel „răsboinic dur" al spiritului care —„adîncind cu groază abisul numenal" —are resortul energetic de a înfrunta mai departe viața, cu strigătul „Încă !", deși percepe cum aceasta „se-ntoarce somnoroasă, în ciclul ei steril". În niște versuri ca acelea din *Cucerire*, poetul se face apoi autorul unui marș pentru rasa aleșilor sortiți avîntării „în largul destinelor supreme", marș în care se găsește ceva din marțialitatea orgolioasă a conștiinței supraomului nietzscheean :

De-a lungul nepăsării acestei reci naturi,
Spre nevăzutul unde arpegii de fanfare
Desfac în foi sonore o limpede chemare
Vom merge în armură de fier, încinși și duri.

(„Sburătorul", an. I, nr. 42, 31 ian. 1920)

Atunci cînd Ion Barbu își îndreaptă atenția lirică asupra Greciei antice, nu merge la spectaculosul decorativ, cum o fac clasicii parnasianismului. După propria sa mărturisire, el este cu totul străin de concepția „academică", pe care o aveau despre Grecia un Leconte de Lisle sau un José Maria de Heredia, concepție derivată din aceea „emisă de singuraticul și ciudatul Louis Ménard, profesor de greacă". Poetul nostru descoperă Grecia antică prin Nietzsche și aderă la imaginea dionisiacă a acestuia despre ea : „Elanul cutreierînd dinamic ființa și ridicînd extatic un cer platonician"[3]. Cu o euforie dusă la paroxism, care pune elocvent

[3] F. Aderca, *art. cit.*

în valoare tonusul vital al lui Ion Barbu din epoca debuturilor sale poetice, are să fie cîntat cultul sălbatic al lui Dionisos, zeul beției și al fecundității, apoteozîndu-se dezlănțuirile orgiace.

Dar, ascultați cum crește ascuns sub orizon
Tumultul surd de glasuri mereu mai tunătoare,
Se clatină în tremur al înălțimii tron;
Și iat-o înspumată, sălbateca splendoare.
Oh! nesfîrșită hoardă și hohotul sonor!
Un viu puhoi coboară colinele Heladei,
Un clocot peste care strident, străbătător,
Vibrează-nfricoșata chemare a Menadei.

El, El aprinsa torță al cărei scrum sînteți,
În vinul desfătării, El vine să vă scalde,
În vinul viu și tare al nouii sale vieți ...
Mulțimi prinse-n vîltoarea efluviilor calde
O, voi înfiorate noroade, la pămînt!
Zdrobiți centura ființei, topiți-vă cu glia;
Și peste lutul umed și trupul vostru frînt,
Enorm și furtunatec să freamăte Orgia!

(*Dionisiacă*, „Sburătorul", an I, nr. 37, 27 dec. 1919)

În viziunea patetică a Greciei antice, pe care o aduce poezia de început a lui Ion Barbu, nu intră numai reprezentările implicînd exaltarea dionisiacă. Îl mai găsim pe poet ipostaziat cu o înfiorare gravă ca pelerin la ceremonialul magic al misterelor de la Eleusis, ținînd să se inițieze în „povestea fără nume a nunții subterane" (*Pentru Marile Eleusinii*), după cum altcîndva îl întîlnim substituit lui Pitagora, urmărind să suprindă esența universului în „Număr", dincolo de „multipla aparență și vecinica schimbare" (*Pytagora*, „Sburătorul", an I, nr. 38, 3 ian. 1920). Puține cîte sînt, reminiscențele mitologice nu duc în cazul lui Ion Barbu la o poezie de muzeu, nu constituie o recuzită mai mult sau mai puțin convențională, ca în inspirația majorității liricilor moderni fascinați de mirajul antichității. În ciuda tuturor premiselor, un sonet ca *Ultimul centaur* bunăoară, care se numără printre ultimele bucăți de tinerețe publicate înaintea plecării în Germania, ajunge să nu aibă nimic de tablou parnasian, fiind de un impresionism sibilinic în prețiozitatea insolită a imaginilor, care trebuie spus că anunță în germene condensarea acelui stil, cu care autorul urmează mai tîrziu să sfîrșească prin a se exprima într-o experiență poetică limită.

În ziua din urmă zori, din loc în loc,
Năuc ... Dar mai spre seară desfășură deodată
Pe asfințitul verde, cu lespedea mîncată,
Regescul vas de gînduri crescut din dobitoc.

Tăriile topiră nepotrivitul bloc ...
Tîrziu, spre geruri albe, o carne înnorată
Porni în melc de abur, pe cînd, dezgrădinată,
Se lămurea din noapte o inimă de foc.

Statornic gîde, Umbra — mîner masiv şi dîre —
Căzu peste jeratec cu grelele satîre,
Şi luminosul bulgăr îl despică, felii.

Pămîntul aţipeşte. Răsleţ, nici un centaur,
Dar de nestinsul ropot al clarei herghelii
În zăcăminte sună filoanele-i de aur.

Deşi radical depăşită de Ion Barbu, etapa versurilor sale de debut, care se leagă numai prin unele aspecte formale de parnasianism, nu trebuie minimalizată. Avem a face de pe acum cu o poezie bogată în semnificaţii, aspirînd la esenţialitate, chiar dacă pentru moment la un mod încă eminamente grandilocvent.

★

Din a doua jumătate a lui 1921 pînă în prima jumătate a lui 1925, Ion Barbu publică mai întîi în „Viaţa Românească" şi apoi la „Contimporanul" lui Ion Vinea cîteva poeme mai extinse, de factură narativă, cu care îl vedem că schimbă de manieră, pînă a căpăta o nouă identitate poetică.

Începutul neaşteptatei evoluţii se găseşte în *După melci*, editat şi în volum, în absenţa poetului din ţară, de Crăciun în 1921, sub forma prost înţeleasă a unei cărţi pentru copii, cu nişte ilustraţii convenţionale ale neinspiratului pictor M. Teişanu. Din Germania, cam la epoca de atunci, Ion Barbu trimite lui Tudor Vianu o carte poştală, care contituie un document revelator, prin asociaţiile de impresii consemnate în legătură cu *După melci*. „Am îndrăgit iarăşi „Melcii", de cînd un anumit motiv din Grieg — Dansul Trolilor — (am auzit în sfîrşit „Peer Gynt" şi suitele lui Grieg) îmi dă dedesuptul muzical al acestei comuniuni cu Olimpul grotesc al pădurii. Nu Teişanu, el e prea famăn şi prea poleit pentru asta, era indicat s-o decoreze. Îmi trebuia mîna noduroasă a unui adevărat Troll. De ce scris-o n-am în Hamburg la 1400 ? Meşterul Francke, ce comentator înţelegător ar fi fost !"[4]. Sublimînd de fapt o amintire din copilărie, de pe cînd poetul hoinărea prin pădurile din preajma Stîlpenilor cu progeniturile fierarului ţigan de acolo, poemul *După melci* este conceput în spiritul unei familiarităţi elementare. Toată mica întîmplare, care îl confruntă pe copil cu fenomenalitatea misterioasă a naturii, apare admirabil potenţată liric, într-o viziune animistă a lucrurilor, ţinînd de latura magică a reprezentărilor legate de vîrstă. Amăgit de atmosfera de primăvară a unei zile de Păresimi, copilul se duce la pădure, unde dă de un melc, pe care îl descîntă să iasă din cochilie la lumina soarelui. Surprins însă de o viforniţă dezlănţuită din senin, trebuie să se întoarcă acasă, petrecînd apoi noaptea îngrozit de urgia de afară, mereu cu gîndul la soarta melcului dezghiocat prea curînd. A doua zi, pe o vreme din nou frumoasă, fuge în pădure să vadă ce s-a întîmplat cu melcul. Îl găseşte îngheţat, şi descîntecul copilului se preface acum într-un bocet, de o mare candoare, care vine să adîncească farmecul poemului într-un sens inedit :

[4] Dintr-o carte poştală a lui Ion Barbu, trimisă din Germania lui Tudor Vianu, la 17 ianuarie 1922.

— Melc, melc, ce-ai făcut,
Din somn cum te-ai desfăcut?
Ai crezut în vorba mea
Prefăcută ... Ea glumea!
Ai crezut că plouă soare,
C-a dat iarbă pe răzoare,
Că alunu-i, tot, un cîntec ...
Astea-s vorbe şi descîntec!
Trebuia să dormi, ca ieri,
Surd la cînt şi îmbieri,
Să tragi alt oblon de var
Între trup şi ce-i afar' ...
Vezi?
Ieşişi la un descîntec;
Iarna ţi-a muşcat din pîntec ...
Ai pornit spre lunci şi crîng,
Dar pornişi cu cornul stîng,
Melc nătîng,
Melc nătîng!

Ion Barbu, care nu s-a rezumat niciodată să fie un simplu poet descriptiv, nu se dezminte nici cu *După melci*, deşi aici îl surprindem că se pierde mai mult deçît oriunde în amănunte exterioare. Un substrat simbolic, de dramă a cunoaşterii, se lasă în orice caz presupus din versurile de decîntare şi apoi de bocire a melcului.

Alături de *După melci*, cu care se aseamănă întrucîtva, prin ingenuitatea modului de a stiliza anecdoticul parcă în joacă, pornind tot de la un impresionism naturist, trebuie menţionat poemul *In memoriam*. Evocarea „răpusului cîine Fox" este făcută de autor cu un umor înduioşat, în atmosfera unei dimineţi de primăvară a cărei prospeţime îşi găseşte transpunerea în nişte versuri de o sugestivitate pură, care scapă analizei, prin inefabilul unei eufonii căutate cu un rafinament suprem:

Pomi golaşi şi zori de roşuri!
(E aprilie, nu mai)
Forfotă de fulgi pe coşuri,
În cuib fraged: *Cir-li-lai.*
— Fox al meu, îţi place, hai?

Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie cînd te lai;
Vir-o-con-go-eo-lig,
Oase închise afară-n frig
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean.

Dintre poemele fabulative cu elemente de figuraţie din natură, capodopera rămîne însă *Riga Crypto şi lapona Enigel*, balada închipuită de Ion Barbu ca zisă de un menestrel, „la spartul nunţii, în cămară". Asis-

tăm de astă dată la o dramă lirică, a cărei desfășurare are loc în lumea vegetală a climatului boreal, implicînd erosul în forma unei conjuncturi extraordinar plasticizate. Povestea nefericitului Crypto, „regele-ciupearcă", este cîntată cu o gingășie plină de gravitate. Pradă dragostei pentru mica laponă Enigel, oprită într-un popas de noapte în poiana sa de mușchi, în drumul cu renii spre pășunile de mai la sud, Crypto o îmbie să rămînă acolo, „în somn fraged și răcoare", departe de soarele de care el se simte despărțit prin „visuri sute, de măcel". Semnificativele versuri ale răspunsului, cu care Enigel îi respinge rugămintea, pentru că aspiră cu întreaga ei natură la solaritate, ne dau o imagine a nordului, hibernînd cu cultul soarelui în suflet, de o putere expresivă adînc memorabilă :

— Rigă Crypto, rigă Crypto,
Ca o lamă de blestem
Vorba-n inimă-ai înfipt-o !
Eu de umbră mult mă tem,

Că dacă-n iarnă sînt făcută,
Și ursul alb mi-e vărul drept.
Din umbra deasă, desfăcută,
Mă-nchin la soarele-nțelept.

La lămpi de gheață, supt zăpezi,
Tot polul meu un vis visează.
Greu taler scump, cu margini verzi,
De aur, visu-i cercetează.

Mă-nchin la soarele-nțelept,
Că sufletu-i fîntînă-n piept,
Și roata albă mi-e stăpînă,
Ce zace-n sufletul-fîntînă.

La soare, roata se mărește ;
La umbră, numai carnea crește
Și somn e carnea, se dezumflă,
Dar vînt și umbră iar o umflă ...

Zorile vin să pună un capăt tragic dialogului liric, prin aceea că soarele, surprinzînd pe „nebunul rigă Crypto" ieșit din umbra pădurii de dragul laponei, îl face să plesnească sub botezul focului într-o mustire de otravă. În poem găsim simbolizată drama fatidică a incompatibilității de esență între protagoniștii dragostei, se reia într-un fel tema din *Lucea-fărul* lui Eminescu, cu o inversare a rolurilor.

Cu *Domnișoara Hus*, lirismul lui Ion Barbu, din perioada structurării sale pe o schemă epică, trece la altceva, revelînd o față insolită. Într-o succesiune de momente halucinante, ni se evocă pregnant strania figură de nebună a unei curtezane ajunse în declinul vîrstei la decrepitudine și mizerie, după ce cîndva sub fanarioți sucise multe capete, „danțînd acană, cu muscalii și cu turcii". În abordarea cazului dramatic din *Domnișoara Hus*, autorul nu rămîne la suprafața pitorescului anecdotic ci merge mult mai departe, bătînd în fantastic, ceea ce face ca poemul său să capete ceva

ameţitor. Deznădejdea bietei nebune, care apare refractată în grotesc la limita cu tragicul, este pusă de poet într-o relaţie de mare efect cu factorul cosmic. Înainte de scena capitală din final, atît de bogată în implicaţii misterioase, scenă în care eroina poemului descîntă stelele cu mosorul, practicînd un întreg ritual magic de natură folclorică, pentru aducerea ibovnicului ei pe băţ de pe tărîmul celălalt, ni se deschide o perspectivă fulgurantă asupra infinitului sideral, de o grandoare în imagini care ne dă poate pentru prima oară măsura geniului poetic al lui Ion Barbu :

Hăt la cel
Vînăt cer
Împăcat la sori de ger,
Unde visul lumii ninge,
Unde sparge şi se stinge,
Sub tîrzii vegheri de smalt,
Orice salt îndrăznit :

Falsă minge
Ori sec fulger
De hanger
Repezit :

Prin Tîrziu şi Înalt
În plictisul şi căscatul lung al rîpelor de smalt,
Hai în zbor de şoarec sur,
La ăl ciur
Des şi rar,
Clătinat la rîul nopţii
De Ţiganul Aurar,
Ciuruitul prapur sur
Ce-n azur străvechi întinge
Îngălatul de azur :
Rupta lumilor meninge !

Intervertind puţin cronologia, am lăsat la urmă poemele aşa-zisului ciclu balcanic, pentru a încheia prezentarea lui Ion Barbu în ipostaza de poet narativ, cu contribuţia considerată pe drept cuvînt ca cea mai interesantă sub raportul originalităţii. Într-un spirit funambulesc extrem de personal, autorul configurează în *Isarlîk* şi *Nastratin Hogea la Isarlîk* un univers mitic, cu elemente de orient turcesc, sub tutela lui Anton Pann. Lirismul vizionar al poetului face ca lucrurile, cu tot specificul culorii locale a amănuntelor, să apară într-o perspectivă atemporală, să existe totodată numai în funcţie de semnificaţia morală incifrată în ele. Uimitoare, în toată această poezie de ficţiune balcanică, este transcenderea lirică a materialului anecdotic, ca şi însăşi organicitatea procesului de sublimare a pitorescului. Complăcîndu-se cu un umor sublim, care îl face să atingă o stare de jubilare extatică, în „slava stătătoare" a pestriţului Isarlîk, himerica cetate levantină „beată într-un singur vin, hazul Hogei Nastratin", Ion Barbu cîntă în poemul *Isarlîk*, cu o nostalgie plină de savoare, acest loc de elecţiune a spiritului său :

La vreo Dunăre turcească,
Pe şes veşted, cu tutun,
La mijloc de Rău şi Bun
Pîn' la cer frîngîndu-şi treapta,
Trebuie să înflorească :
Alba,
Dreapta
Isarlîk !

Ruptă din coastă de soare !
Cu glas galeş, de unsoare,
Ce te-ajunge aşa de lin,
Cînd un sfînt de muezin
Filfîie, înalt, o rugă
Pe fuişor, la ziua-n fugă ...

— Isarlîk, inima mea,
Dată-n alb, ca o raia
Într-o zi cu var şi ciumă,
Cuib de piatră şi legumă,
Raiul meu, rămîi aşa !

Fii un tîrg temut, hilar
Şi balcan-peninsular ...

Poemul *Nastratin Hogea la Isarlîk*, capodopera ciclului balcanic are ceva enigmatic în viziune, ţinînd parcă de domeniul oniricului. În tonalitatea gravă a unui vers larg desfăşurat, se încheagă lent o atmosferă halucinantă. Reprezentarea lui Nastratin Hogea ca ascet, într-o ipostază de mortificare, rupîndu-şi cu dinţii hrana din trup, pe puntea unui caic putred, adus fantomatic de apele fluviului în preajma cetăţii Isarlîk, reprezentare de un tragic caricatural, care contrastează violent cu imaginea tradiţională a năstruşnicului înţelept popularizat de legendele islamice, este tulburătoare în cel mai înalt grad, atît prin inventivitatea plastică a realizării în sine cît şi prin simbolica ocultă :

Cînd vasul fără nume trecu prin dreptul nostru,
Un fund de vad îi prinse şi pîntecul, şi rostru.
Cutreierată, apa jur împrejur undi ...
Şi glăsui un paşe într-astfel :

— Efendi,

Corăbier şi oaspe în porturile mele,
Primeşte aceste daruri şi aceste temenele :
La nava ta se cade pe brînci ca să mă-nchin,
Că bănuiam caicul lui Hogea Nastratin.
Un zvon ne turburase. Ziceau : „E închis supt ape
Răsfăţul ce nici marea turcească nu-l încape
Şi uşuratul hoge, mereu soitariu,
Încheie acum Bosforul cel limpede-n sicriu,
Cu mîlul giulgi". Eu, unul, n-am vrut să cred. Şi iată,
Luceşti în bucuria cetăţii înviată !

Dar ne mîhneşti c-o faţă prea tristă ; hai, curînd !
Nu sta pe punte, coabe cu pîntecul flămînd !
Noi ţi-am adus năutul dorit, şi sumedenii
De roşcove uscate, şi tăvi de mirodenii.
— Coboară, iscusite bărbat, şi ia din plin.

Dulceagul glas al paşii muri prin seară lin.
Cum nici un stîlp ori sfoară nu tremura pe punte,
În gîndurile toate soseau ninsori mărunte
Şi unsuroase linişti se tescuiau sub cer.

Şi deslușit, ca plînsul unui tăiş de fier
În împletiri de sîrmă intrat, să le deşire,
O frîngere de gheţuri, prin creştete, prin şire,
Prin toată roata gloatei ciulite răscoli.

Pic lîngă pic, smalţ negru, pe barba lui slei
Un sînge scurt, ca două mustăţi adăugite,

Vii, *vecinici*, din gingia prăselelor cumplite,
Albiră dinţii-n pulpă intraţi ca un inel.

Sfînt trup şi hrană sieşi, hagi rupea din el.

G. Topîrceanu, care s-a întîmplat să primească spre publicare, ca secretar de redacţie al „Vieţii Româneşti", manuscrisul poemului *Nastratin Hogea la Isarlîk*, manifestîndu-şi nişte rezerve, Ion Barbu îi trimite din Germania o scrisoare cu precizări edificatoare : „N-am vrut să spun nimic limitat, precis... Am conceput bucata muzical : un pretext de visări, o viziune concretă, care te poftește să cauţi şi un sens, dincolo. Nu vă puteţi explica acest sens ? Cu atît mai bine ; înseamnă că realizarea e perfect organică iar viziunea şi tîlcul, solidare, precum pielea, cărnii. Totuşi, nu cred „Nastratin Hogea la Isarlîk" atît de perfect organic, — din păcate ! O intenţiune literară străvede totuşi. Îmi daţi voie să v-o sugerez ? De ce n-aţi încerca să vedeţi în Nastratin, fugar, indiferent la darurile turcilor de pe ţărm şi concentrat să-şi roadă ce-i mai rămîne din carne, — simbolul caricatural al unui individualism sumbru : apoteoza şi satira unei singurătăţi exasperate ?... Ca să clarific poezia, cum propuneţi — iarăşi nu pot. Am gîndit-o, sub forma asta „nămoloasă" şi ar fi să-mi înşel sinceritatea artistică, dîndu-i altă întorsătură. Metal căruia îi stă bine în ganga lui de ţărînă şi nisip ; dezgrădinat, îşi pierde tot farmecul"[5].

Nedeosebindu-se prea mult ca spirit de acel al bucăţilor care apar la culegerea în volum grupate în ciclul *Isarlîk*, poemele ludice ale lui Ion Barbu, *Cîntec de ruşine* şi *Răsturnica*, abandonate de autor în paginile „Contimporanului", nu sînt de trecut cu vederea. În ele, cu o nedezminţită virtuozitate expresivă, poetul îşi lasă pentru ultima oară lirismul pradă vervei narative, acum şi cu un pigment de licenţiozitate, justificîndu-se că o face numai „pentru plăcerea prietenilor". În atît de balcanicul *Cîntec de ruşine*, cu „ţiganul turcit", care jeleşte la drumul mare

[5] Const. Ciopraga, *Ion Barbu şi „Viaţa Românească"*, în „Cronica", an I, nr. 1, 12 februarie 1966.

pe bătrîna „pezevenghe" nărăvită în rele, căreia gîdele i-a retezat capul „la Zornur, pe Ikdar Enghe", ca și apoi în *Răsturnica*, prohodul închipuit pentru înmormîntarea unei prostituate de bordel, îl vedem pe autor că dă grotescului niște virtualități halucinante, făcînd astfel ca aceste piese de divertisment să capete o greutate neașteptată.

În opera de baladist fantasc, mai ales de la *Domnișoara Hus* la *Răsturnica*, fondul temperamental al lui Ion Barbu, cu tot ceea ce este tulbure și inextricabil ciudat în el, se denunță ca nicăieri în altă parte. Aici, autenticitatea poetului atinge limita singularității sale. Autorul nu mai poate să fie definit de astă dată în funcție de vreun punct de reper bine cunoscut, ca în anii debutului pseudoparnasian, cînd lăsa impresia unui Leconte de Lisle trecut prin Nietzsche, nici cum are să se întîmple la sfîrșit, cînd ajunge să figureze ca poet ermetic în aceeași constelație a „lirismului absolut" alături de Mallarmé. Conștient de ineditul viziunii, cu care iese din tiparele tradiționale, Ion Barbu înțelege să constate într-un rînd că ceea ce „salvează" poezia sa, din epoca unor bucăți ca *Domnișoara Hus*, *Nastratin Hogea la Isarlîk*, *Cîntec de rușine*, de „literatura de pitoresc și de pastișul folkloric", sînt „sondajele" întreprinse „în structura nevăzută a existenței"[6].

★

Înainte de a găsi în forma unui stil ermetic modul propriu de comunicare a „frumosului necontingent", Ion Barbu se ridică mai întîi la treapta inițiatică a unei poezii de cunoaștere. Cu o subtilitate care corespunde spiritului unui „elenism de decadență", îl vedem tinzînd la abstractizare și simbol, în niște poeme de o mare îndrăzneală conceptuală, ca *Oul dogmatic*, *Ritmuri pentru nunțile necesare*, *Falduri* și *Uvedenrode*, toate publicate pentru prima oară între 1925 și 1926 și grupate apoi la culegerea în volum în ciclul *Uvedenrode*. În procesul de incifrare a lirismului la Ion Barbu, surprindem acum momentul de tranziție, în care elementele descriptive și narative, cu toată alchimia de care au parte cu prilejul decantării într-o expresie ezoterică, fac ca poezia să nu fie încă aridă înțelegerii, cu excepția cazului reprezentat de o bucată ca *Uvedenrode*.

În *Oul dogmatic*, autorul meditează în metafore revelatoare asupra semnificației simbolice a oului cu plod. Poemul, în aparență didactic, atinge o adîncime de nebănuit, fiind totodată de o suavitate rară. Pentru poet, oul cu plod, „palat de nuntă și cavou", vine să facă sensibil misterul stării de increat. Într-o formulare lirică magistral condensată plastic, ne este semnalată la un moment dat, în cuprinsul poemului, virtualitatea fatidică a morții, existînd inclusă în însuși principiul vieții, din bănuțul oului, de unde urmează a se desprinde ființa.

Și mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar,
Ce singur scrie cînd să moară
Și ou, și lume. Te-nfioară
De ceasul galben, necesar ...

[6] F. Aderca, *art. cit.*

A morții frunte-acolo-i toată.

În gălbenuș,
Să roadă spornicul albuș,
Durata-înscrie-în *noi o roată*.
Întocma — dogma.

Pentru absolutul viziunii idealiste a lui Ion Barbu, trebuie reținut ca ceva deosebit de semnificativ opțiunea finală pentru momentul care precedă geneza vieții, pentru puritatea condiției de inocență a increatului.

E Oul celui sterp la fel,
Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el.
Și nici la cloșcă să nu-l pui!
Îl lasă-n pacea întîie-a lui,

Că vinovat e tot făcutul,
Și sfînt — doar nunta, începutul.

Urmărind inițierea succesivă în cele trei „cercuri de mister", care își au un corespondent simbolic în planul astral, *Ritmuri pentru nunțile necesare* înscenează o pantomimă a cunoașterii pe scară cosmică, într-un stil plin de excentricități. Revelațiile legate de primul cerc, „Roata Venerii, inimii", constituie cunoașterea erotică, apărînd în reprezentarea poetului, redusă la absurd, ca ceva nedemn să absoarbă spiritul. Tonul comunicării lirice începe prin a fi alegru, caracterizîndu-se totodată printr-o tendință caricaturală:

Înspre tronul moalei Vineri
Brusc, ca toți amanții tineri,
Am vibrat
Înflăcărat:

Vaporoasă
Rituală
O frumoasă
Masă
Scoală!
În brățara ta fă-mi loc
Ca să joc, ca să joc,
Dantul buf
Cu reverențe
Ori mecanice cadențe.

Nici în al doilea cerc, „Roata capului, Mercur", care este acel al cunoașterii intelectuale, spiritul nu ajunge a găsi plenitudinea. Tonul poetului are acum ceva elevat în sentențiozitatea sa gravă:

O, Mercur,
Frate pur
Conceput din viu mister
Și Fecioara Lucifer,

Înclinat pe ape caste
În sfruntări iconoclaste,
Cap clădit
Din val oprit
Sus, pe Veacul împietrit,

O, select
Intelect
Nunta n-am sărbătorit ...

Abordarea celui de-al treilea cerc, „Roata soarelui, marelui", implică în concepția poetului cunoașterea extatică a divinității ca sursă a luminii. Tonul exaltat, corespunzînd de astă dată jubilării spiritului, duce în final la configurarea unei imagini de o amploare mirifică :

Să ospătăm
În cămara Soarelui
Marelui
Nun și stea,

Abur verde să ne dea,

Din căldări de mări lactee,
La surpări de curcubee,
— În Firida ce scîntee
eteree.

De o densitate expresivă cu totul remarcabilă sînt versurile stranii din *Falduri*, în care îl găsim pe poet substituit lui William Wilson, eroul din povestirea fantastică a lui Edgar Poe bazată pe tema dublului. În momentul de dramă metafizică al versiunii închipuite de Ion Barbu, convenția romantică a temei apare substanțial depășită, într-un sens care dă poemului o complexitate simbolică nouă. Cînd, la poetul nostru, William Wilson, exasperat de identitatea pe care i-o reflectă oglinda, își străpunge imaginea cu pumnalul, într-o scenă de o fulguranță metaforică extraordinară, gestul său nu corespunde faptului că avem a face cu o conștiință morală în conflict cu ea însăși, ca în cazul de dedublare conceput de Edgar Poe, ci pare să fie experiența intelectuală a unui mod inedit de sinucidere, plecînd de la ideea că prin suprimarea imaginii, care ne certifică obiectiv aparența existenței, ajungem să ne izbăvim de ea.

Student stufos, Bostonian,
Ceţoase Wilson William,
Îţi jur, ar face-o bună mină
Spini şase-n pielea ta marină !

(De şase ori, în ape grele
Sting fier aprins, pînă-n prăsele ;
Fulger cedat, just unghi normal,
Cad reflectat, croiesc cristal.)

Piei chip ! Rămîi, cortină spartă,
Pătrată Spanie pe-o hartă,
Răpus, în mîini, pumnalul tras,
În fund ursuz, de zahăr ars.

Distrugerea imaginii din oglindă întîmplîndu-se să nu afecteze cu nimic realitatea fiinţei sinucigaşului, urmează o consternare spirituală, care ne este sugerată cu un laconism semnificativ :

Se toarce vorba, închegată,
Cutia încet s-ncuie-n piept
În scrisul apei caut drept.

Făcută să nedumerească prin arbitrar pînă a lăsa impresia unei complaceri în gratuitatea absurdului pur, *Uvedenrode* trebuie considerată, după însăşi părerea autorului, ca o manifestare „extremală" în cuprinsul operei sale poetice. Dincolo de aparenţele derutante ale jocului eufonic, în care se polarizează enigmatic lirismul lui Ion Barbu, un înţeles se lasă totuşi bănuit. Poemul se constituie din disonanţele unor variaţiuni pe tema erotismului. În arabescul de reprezentări, punctul de plecare îl constituie „rîpa Uvedenrode", loc închipuit de poet ca un fel de Olimp al Erosului, unde trăiesc gasteropodele, din a căror clasă face parte melcul, considerat ca un simbol sexual în concepţia psihanalitică a lui Freud :

La rîpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode !
Suprasexuale
Supramuzicale ;

Gasteropozi !
Mult limpezi rapsozi,
Moduri de ode
Ceruri eşarfă
Antene în harfă :

Uvedenrode
Peste mode şi timp
Olimp !

În viziunea poetului, elanul erotic întruchipat în gasteropode cunoaşte mai întîi tendinţa unei aspiraţii la idealitate, prin facultatea „supramuzicalităţii", ducînd la acel absolut de puritate rece al „ceasului în cristalin, lîngă fecioara Geraldine", pentru ca apoi, pînă la urmă, să triumfe tendinţa lubrică, ţinînd de „suprasexualitate", care aduce cu actul acuplării fizice căderea în contingent :

Încorporată poftă,
Uite o fată :
Lunecă o dată,
Lunecă de două
Ori, pînă la nouă,

Pînă o-nfăşori
În fiori uşori,
Pînă-o torci în zale
Gasteropodale;

Pînă cînd, în lente
Antene atente
O cobori:

Pendular de-ncet,
Inutil pachet,
Sub timp,
Sub mode
În Uvedenrode.

Invitat în 1932 de profesorul D. Caracostea să facă mărturisiri literare în faţa studenţilor de la Facultatea de litere din Bucureşti, Ion Barbu începe prin a declara că „o poezie mai ascunsă" admite de la sine, din punct de vedere raţional, „nu una, nu două, ci un mare număr de explicaţii", de unde concluzia că „nici o exegeză nu poate fi absolută" [7]. El însuşi înţelege să dea mai multe interpretări deconcertantei sale *Uvedenrode*. Dintr-o primă explicaţie adusă lui I. Valerian, rezultă că versurile au fost concepute „sub obsesia unei clarităţi iraţionale, deşi la bază stă o experienţă personală", care ar face de fapt din ele „o poezie ocazională". Ni se precizează că este vorba „la început de un Olimp translucid şi germanic, apoi de o evadare în vis, totul tratat rapsodic..."[8]. Altă dată, vorbind cu F. Aderca despre *Uvedenrode*, îl vedem că îşi prezintă poemul ca un exerciţiu de natură incantatorie, neraportabil la nimic definit. Departe de a fi pentru el un simplu joc de aluzii ambigue, care s-ar pierde într-un inefabil al absurdului, *Uvedenrode* realizează în concepţia sa o ambiţie poetică dintre cele mai elevate: anume de a invita poezia română la „acea puritate aeriană, în care poeţii englezi se aşază, pare-se, cu toţii, urmînd un singur instinct, al Cîntului"[9]. Cu alt prilej, intrînd în polemică cu F. Aderca, după sesizările acestuia în legătură cu atacul deschis împotriva *Poeticei Domnului Arghezi*, Ion Barbu respinge scandalizat argumentul că ar fi şi el un poet de „pitoresc şi violenţă" într-o bucată ca *Uvedenrode*, nejustificat ca atare să condamne poezia argheziană ca o poezie degradată de „pitoresc şi violenţă". „Dl. Aderca se înşeală în privinţa poeziei „Uvedenrode". Sensul ei nu e pitoresc ci solar, iar felul de erotism care o străbate e o formă a panteismului, o sexualitate cosmică"[10].

Pînă la cerebralizarea deplină a lirismului său în experienţa finală a ciclului *Joc secund*, Ion Barbu ajunge la ceea ce el numeşte „modul intelectual al Lirei"[11], în forma reprezentată de nişte poeme ca *Oul dog-*

[7] Ion Barbu, *Note pentru o mărturisire literară*, text inedit.
[8] Ion Valerian, *De vorbă cu dl. Ion Barbu*, în „Viaţa literară", an I, nr. 36, 5 februarie 1927.
[9] F. Aderca, *art. cit.*
[10] Dan Barbilian, *Pro domo*, în „Ideea Europeană", an IX, nr. 206, 1 decembrie 1927.
[11] F. Aderca, *art. cit.*,

matic, *Ritmuri pentru nunțile necesare*, *Falduri* și *Uvedenrode*, în care ermetică pentru moment este substanța semnificațiilor oculte revelate simbolic.

★

În 1926 și 1927, mai întîi în „Contimporanul" și apoi la „Sburătorul", Ion Barbu publică o serie de poezii eminamente abstracte, concepute într-un stil eliptic pe spațiul concentrat a două pînă la cel mult trei strofe, care au să constituie la culegerea în volum ciclul *Joc secund*, deschis sub egida cuvintelor lui Mallarmé dintr-o scrisoare către Villiers de l'Isle-Adam: „... ne fût-ce que pour vous en donner l'idée". Cu o viziune spiritualizată cu totul, pe care o găsim incifrată riguros într-o expresie de algebră a poeziei, îl surprindem căutînd să atingă starea pură a unui „lirism absolut", într-o tentativă similară cu aceea întreprinsă altcîndva de Mallarmé. O asemenea evoluție, care a putut să pară multora anormală și chiar contradictorie la autorul unor poeme ca *Panteism*, *După melci*, *Nastratin Hogea la Isarlîk* sau *Oul dogmatic*, se justifică totuși de ajuns de bine, dacă înțelegem să nu pierdem din vedere că poetul este dublat de un matematician, al cărui mod de a gîndi în spiritul disciplinei sale sfîrșește prin a fi transferat în planul reprezentărilor lirice. Se știe că în matematică gîndirea nu operează cu date din realitatea contingentă, care ni se oferă prin experiență, ci cu esențe ideale, într-un univers conceput abstract. Ion Barbu, care mărturisește singur la un moment dat că poezia a ajuns să fie pentru el „o prelungire a geometriei"[12], face niște precizări deosebit de interesante în legătură cu sensul ultimei sale orientări poetice, atunci cînd respinge epitetul de poezie „șaradistă", cu care F. Aderca îi califică versurile din ciclul *Joc secund*. „O poezie cu obiect (știi că șarada are unul) mi-ar înșela ambițiunea. O poezie cu obiect creează necesar o Fizică sau o Retorică (același lucru), forme închegate față de viața spiritului. Eu voi continua cu fiecare bucată să propun existențe substanțial indefinite: ocoliri tematoare în jurul cîtorva cupole — restrînsele perfecțiuni poliedrale"[13]. Înainte de a vorbi însă de Ion Barbu ca poet obscur, trebuie deschisă o paranteză de edificare asupra ermetismului în general.

Din punct de vedere etimologic, cuvîntul ermetism vine de la numele lui Hermes Trismegistul, care în antichitatea greacă era venerat ca deținător al secretelor legate de domeniul magiei și astrologiei și care a ajuns să fie considerat de alchimiști ca patron al doctrinei lor. Ca noțiune, îl găsim definind ceva închis înțelegerii comune, ceva la care nu poți să ai acces decît prin revelație sau inițiere. Raportat la poezie, implică ideea de expresie absconsă, care ridică dificultăți ca o comunicare sibilinică. Pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cînd simbolismul francez, prin contribuția lui Mallarmé, ne pune pentru prima oară în fața unei modalități poetice substanțial ermetice, istoria literară are de înregistrat, ca o formă a prețiozității, în momentele de alexandrinism, cînd excesul de rafinament duce la o complicare gratuită a lim-

[12] Ion Valerian, *art. cit.*
[13] F. Aderca, *art. cit.*

bajului aluziv, ca în cazul gongorismului în literatura spaniolă sau al marinismului în literatura italiană, manifestarea unor tendințe de incifrare artificială a poeziei, cu care se ajunge la o falsă obscuritate. Este de disociat între un ermetism în care natura enigmatică a expresiei corespunde de la sine coeficientului de mister închis în niște simboluri derivate dintr-o gîndire analogică percepînd o dimensiune ocultă a realității și un pseudoermetism, în care funcțiunea expresiei criptice, în ciuda pretențiilor, ține la drept vorbind de procedeele șaradei. Datorită obscurității limbajului liric, o dată cu Mallarmé, se instituie o nouă relație între poet și cititor, care se vede scos din condiția lui pasivă. Poezia de factură ermetică pretinde efortul unei participări creatoare, fără de care nu se divulgă nici un înțeles.

În diatriba concepută nu din întîmplare împotriva *Cuvintelor potrivite*, tocmai atunci cînd în propria sa poezie are loc o schimbare la față în sensul unei dematerializări mallarméene, Ion Barbu își definește categoric poziția de poet idealist, inițiat în cultul „frumosului necontingent". „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene se așază sub constelația și în rarifierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de confidență, sinceritate, disociație, naivitate, poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei. Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru"[14]. Principiul, pe care se structurează noua artă poetică a lui Ion Barbu, apare enunțat aproape programatic, chiar de la început, în versurile din bucata *Joc secund*, într-un stil care ajunge să fie caracteristic întregului ciclu, greu de descifrat prin natura excesiv sintetică a formulării, prin subiectivismul cu totul arbitrar al analogiilor create, prin discontinuitatea imaginilor, prin opțiunea pentru cuvîntul rar sau de specialitate matematică și uneori chiar prin tendința de a da cuvintelor în context un alt sens decît acel pe care îl au în uzul comun:

Din ceas, dedus, adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste
În grupurile apei un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers la pierzi,
Și cîntec istovește: ascuns, cum numai marea
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Ce vrea să spună autorul? Înțelesul lucrurilor („adîncul acestei calme creste"), pe care poetul îl abstrage din contingent („din ceas, dedus"), ajunge prin reflectarea în spirit („intrată prin oglindă în mîntuit azur") la o reprezentare purificată, asemenea imaginii fluide a unor cirezi resfrînte în apă („tăind pe înecarea cirezilor agreste în grupurile apei un joc secund, mai pur"). Față de realitatea lumii fenomenale, care ni se lasă să subînțelegem că s-ar întinde pînă la înălțimea zenitului, poezia ar constitui punctul de adîncime al nadirului, închipuit ca un loc de virtualitate al tuturor oglindirilor („nadir latent").

[14] Ion Barbu, *Poetica domnului Arghezi*, în „Ideea Europeană", an IX, nr. 205, 1 noiembrie 1927.

Poetul este un rapsod care dă ecou muzicii risipite în univers („poetul ridică însumarea de harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi"). Cîntecul său, chiar și sfîrșit, păstrează mai departe închis în el misterul a ceva secret, ca marea ascunzîndu-și meduzele privirilor de la suprafață („și cîntec istovește : ascuns, cum numai marea meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi"). Pentru Ion Barbu, a cărui concepție despre artă ține pînă la un punct de idealismul platonician, actul poetic implică sublimarea realității în idee, reprezintă un „joc" care transferă totul în planul „secund" al absolutului spiritual.

Cîteva bucăți din ciclul *Joc secund* relevează în poet un vizionar mistic, a cărui comunicare ermetică nu provine doar din artificii de limbaj. Printre acestea, *Timbru* dă sentimentul capodoperei, formulînd magnific ipoteza imnului ideal, în măsură a traduce ceea ce tăcerea reculeasă a pietrei, a pămîntului și a apei închide spre slava creatorului lor.

Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare ;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

În *Grup*, se pleacă în prima strofă de la premisa captivității spiritului în planul existenței terestre :

E temnița în ars, nedemn pămînt.
De ziuă, fînul razelor înșală ;
Dar capetele noastre, dacă sînt,
Ovaluri stau, de var, ca o greșală.

Ceea ce urmează a ni se sugera în a doua strofă, prin întrebarea atît de încîlcit pusă divinității, a cărei prezență apare configurată în ochiul triunghiular al cunoașterii absolute, este aspirația la înțelegerea metafizică a misterului universal, care ar permite spiritului uman să prelungească în infinit raza privirii transcendente, făcînd astfel ca aceasta să nu se mai frîngă către lumea creată :

Atîtea clăile de fire stîngi !
Găsi-vor gest închis, să le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frîngi :
Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume ?

În *Mod*, viziunea poetului atinge apogeul realizării în eteric, cu închipuirea unei ieșiri din materialitate. Asistăm la levitația spiritului către edenul ceresc, cu perspective deschise tot mai amețitor din unghiul de contemplare al înălțimii cîștigate treptat. În aproximarea naturii abstracte a absolutului, în care se integrează eul volatilizat, însuși verbul liric ajunge parcă să aibă ceva imponderabil :

Te smulgi cu zugrăviții, scris în zid,
La gama turlelor acelor locuri,
Întreci orașul pietrei, limpezit
De roua harului arzînd pe blocuri,

O, ceasuri verticale, frunți tîrzii!
Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două;
Iar sufletul impur, în calorii,
Și *ochiul, unghi* și *lumea aceasta-nouă*.

— Înaltă-n vînt te frîngi, să mă aștern
O, iarba mea din toate mai frumoasă.
Noroasă pata aceasta de infern!
Dar ceasul — sus; trec valea răcoroasă.

În *Statură*, poezie închinată unei copile, ni se face sensibil, cu o îndrăzneală de sugestie unică în felul ei, misterul virtualității unor ani neatinși încă de procesul de creștere al vîrstei, mister la a cărui percepere tind norii, munții și iezerii, ca martori ținînd de o alcătuire dincolo de timp:

Să nu prelingă, să nu pice
Viu spiritul, robit în ea,
La azimi albe să-l ridice:
Sfiit pruncia ei trecea.

Sori zilnici, grei, ardeau sub dungă,
Ușor sunau în răsărit;
Și nori ce nu știau s-ajungă
Și munții, cîți va fi-ntîlnit,

Suiau cu iezerii, să cate
La anii falnici, douăzeci.
Vedeau din ceasul ce nu bate
— Din timp tăiat cu săbii reci.

Pe lîngă *Joc secund*, *Timbru*, *Grup*, *Mod*, *Statură* și încă alte cîteva bucăți, al căror ermetism este în bună parte și de substanță, se mai găsesc însă unele, în care ermetismul rămîne strict formal. În cazul acestora, nu avem decît niște descrieri, care au trecut printr-un proces de alambicare cerebrală, ca urmare a tendinței poetului de a face cît mai obscură sugestia prin aluzii. În *Dioptrie*, bunăoară, ni se oferă tabloul unui cărturar străduindu-se să descifreze cu o privire mioapă un tom voluminos, într-un interior de bibliotecă abia luminat de reflexele focului din sobă, pînă la ivirea zilei, care aduce trezirea la realitatea înconjurătoare, cu femeia venită pentru curățenie.

Înalt în orga prismei cîntăresc
Un saturat de semn, poros infoliu.
Ca fruntea vinului cotoarele roșesc,
Dar soarele pe muchii curs, — de doliu.

Aproape. Ochii împietresc cruciș,
Din fila vibrătoare ca o tobă,
Coroana literei, mărăciniș,
Jos în lumina tunsă, grea, de sobă.

Odaia, îndoire-n slabul vis!
— Deretecată trece, de-o măturşe —
Gunoiul tras în conuri, lagăr scris,
Adeverire zilei — prin cenuşe.

În *Izbăvită ardere*, pentru a lua un alt exemplu, este evocată feeria amurgului, avem a face cu un subiect de pastel:

Curcanii au mutat pe soare şirul
De gîturi cu, nestinşi, cartofii roşii.
La cerul lăcrămat şi sfînt ca mirul
Rotunzi se fac şi joacă pîntecoşii!

Şuviţa stelei noi întinge-n ape,
Un stăpînit pămînt ascultă ani,
Pămîntul s-a lipit de steaua-aproape.
Nuntesc, la curtea galbenă, curcani.

Chiar şi în *Lemn sfînt*, unde imaginea unei vechi icoane bizantine duce pe acel care o contemplă la o revelaţie mistică, poetul nu iese propriu-zis din descriptiv:

În văile Ierusalimului, la unul,
Păios de raze, pămîntiu la piele:
Un spic de-argint, în stînga lui, Crăciunul,
Rusalii ard în dreapta-i cu inele.

Pe acest lemn ce-aş vrea să curăţ, nu e
Unghi ocolit de praf, icoană veche!
Văd praful — roună, rănile — tămîie?
— Sfînt alterat, neutru, nepereche.

Trebuie recunoscut că ceea ce face Ion Barbu, ca taumaturg al verbului, în versurile sale ermetice, reprezintă ceva fără precedent în poezia noastră modernă. Rămînem totuşi în faţa unei experienţe limită, care poartă în ea germenii caducităţii, prin sterilizarea lirismului. Neînţelegîndu-se acest lucru, s-a întîmplat ca în epocă o serie de tineri debutanţi să creadă că formula poetică a ciclului *Joc secund* poate să fie reluată. S-a ajuns astfel la un manierism al obscurităţii. Între 1930 şi 1940, influenţa lui Ion Barbu este precumpănitoare, resimţindu-se în volumele de debut ale unor poeţi ca Barbu Brezianu (*Nod ars*, 1930), Dan Botta (*Eulalii*, 1931), Simion Stolnicu (*Punct vernal*, 1933, şi *Pod eleat*, 1935), Eugen Jebeleanu (*Inimi sub săbii*, 1934), Emil Gulian (*Duh de basm*, 1934), Cicerone Teodorescu (*Cleştar*, 1936). Merită să adăugăm în subsidiar că atunci cînd s-a găsit cineva să stabilească o descendenţă a poetului, să vorbească despre emulii săi literari, Ion Barbu s-a simţit dator să protesteze în nişte rînduri semnificative, care se găsesc în cuprinsul unor comentarii dintr-o scrisoare către un prieten: „Mă îndurerează (il m'afflige) de o descendenţă în ale cărei grimase nu mă recunosc. Nimeni n-are dreptul să se lase influenţat de mine, dacă nu e

geometru și dacă n-a refăcut pe socoteală proprie (și în același spirit auster ca mine) experiențele esoterice care stau la temeiul poeziei mele"[15].

★

Privit în întregul operei sale, Ion Barbu apare ca un poet de mărimea întîi, cu o contribuție capitală în procesul de evoluție a liricii noastre dintre cele două războaie mondiale, întru nimic mai prejos ca valoare de Tudor Arghezi sau Lucian Blaga. Opus tipului de poet hugolian, mai puțin prolific decît oricare dintre confrații contemporani cu el, nerisipit în suprafață ci concentrat, strict cu fervoare, esențializat în mod radical, de o exigență dusă la extrem cu sine însuși în luciditatea cu care concepe actul de magie al poeziei, îl vedem ajungînd să realizeze la noi ceea ce Mallarmé spune la un moment dat referitor la Edgar Poe, în sonetul gravat pentru mormîntul acestuia: „Donner un sens plus pur aux mots de la tribu".

ÉVOLUTION DE LA POÉSIE DE ION BARBU

Résumé

L'auteur suit, d'une façon analytique, les étapes de la poésie de Ion Barbu, en raison de la chronologie historique de sa création.

Les poésies publiées dans « Sburătorul », « Umanitatea », « Cuvîntul liber » et « România nouă », entre 1919 et 1921, que l'auteur ne considérera pas dignes de figurer dans son volume *Joc secund* (Jeu second), qualifient Ion Barbu, du point de vue de la forme, comme un parnassien. Vers solennel, d'une majesté lapidaire, d'une dureté virile. Ce qui caractérise le lyrisme de l'époque de jeunesse du poète, jusqu'au moment du départ pour Allemagne, c'est son adhérence vibrante à l'énergétisme tellurique. D'une manière hyperbolique, dans des accents exaltés pleins de grandeur, Ion Barbu commence par chanter la matière en ébulliton, la tension dynamique de l'univers. Le poète découvre la Grèce antique par Nietzsche et adhère frénétiquement à l'image dionysiaque que ce dernier s'en fait.

Dès la seconde moitié de 1921 jusqu'à la première moitié de 1925, Ion Barbu publie dans « Viața românească » et dans « Contimporanul » de Ion Vinea plusieurs poèmes de longue haleine, d'allure narrative, avec lesquels nous le voyons changer de manière jusqu'à se faire une nouvelle identité poétique. *După melci* (Cueillette d'escargots) est conçu dans un esprit de familiarite élémentaire. Tout le petit drame, qui confronte l'enfant avec la vie mystérieuse de la nature, nous apparaît admirablement dosé lyriquement, dans une vision animiste des choses, provenant des représentations qui tiennent de la mentalité inhérente à l'âge. Un substratum symbolique, de drame de la connaissance, se laisse entrevoir dans les vers d'incantation magique, de même que dans ceux qui déplorent naïvement la fin de l'escargot. A côté de ce poème, avec lequel il a quelque ressemblance, par l'ingénuité de la stylisation des éléments anecdotiques, partant de même d'un impressionnisme naturiste, se place *In memoriam*. Parmi les poèmes qui figurent une fable lyrique au sein de la nature, le chef-d'œuvre reste *Riga Crypto și lapona Enigel* (Le roi Crypto et la Lapone Enigel). Nous assistons à un drame qui implique d'une façon remarquablement plastique les données irréductibles d'un amour malheureux, se déroulant dans le monde végétal du climat boréal. Avec *Mlle Huss*, le lyrisme de Ion Barbu

[15] Dintr-o scrisoare a lui Ion Barbu către Filip Enescu, din 16 iulie 1959.

de la période épique nous révèle des traits nouveaux. Le côté hallucinant touche au fantastique, à la limite du grotesque, dans une vision de grand effet, qui pose les choses dans une relation de vertige avec le monde céleste. Dans les poèmes du cycle balkanique, le poète conteur atteint le plus haut degré de son originalité. Avec un esprit funambulesque très personnel, Ion Barbu crée dans *Isarlîk* et *Nastratin Hogea à Isarlîk* un univers mystique, avec des éléments d'Orient turc, sous l'hégémonie spirituelle d'Anton Pann. Etonnante, dans toute cette poésie de fiction balkanique, est la transfiguration lyrique du matériel anecdotique, ainsi que l'organicité du processus de sublimation du pittoresque. Dans le côté fantasque de ses étranges ballades, le fond tempéramental de Ion Barbu, avec tout ce qu'il y a de trouble et d'inextricable en lui, nous apparaît comme nulle part ailleurs.

Avant de trouver dans un style hermétique le moyen de communiquer ce qu'il va nommer « le beau de la non-contingence », l'auteur essayera d'abord de faire une poésie de connaissance, à la manière d'un initié. Avec une subtilité qui correspond à l'esprit d'un «hellénisme de décadence», nous le voyons arriver à l'abstrait et au symbôle, dans une série de poèmes d'une force de suggestion tout à fait singulière, comme *Oul dogmatic* (L'œuf dogmatique), *Ritmuri pentru nunţile necesare* (Rythmes pour les noces nécessaires), *Falduri* (Plis) et *Uvedenrode*, publiés tous, pour la première fois, entre 1925 et 1926, et groupés ensuite, à la constitution du volume, dans le cycle *Uvedenrode*. Dans le processus, on peut surprendre maintenant le moment de transition, dans lequel le sens des choses n'est pas encore entièrement voilé dans une expression ésotérique.

En 1926 et 1927, dans« Contimporanul » et ensuite dans «Sburătorul», Ion Barbu commence à publier des poésies éminamment abstraites, conçues dans un style elliptique, sur l'espace concentré de deux à trois strophes. Dans une vision complètement spiritualisée, que nous trouvons ¡nchiffrée avec rigueur dans une formule algébrique de la poésie, nous le voyons chercher à atteindre l'état pur d'un « lyrisme absolu », dans une tentative pareille à celle entreprise autrefois par Mallarmé. Il ne faut pas perdre de vue que nous avons affaire à un poète doublé d'un mathématicien, dont la façon de penser dans son domaine, s'appliquant à des essences idéales, finit par être transférée dans le plan des représentations lyriques. Ce que Ion Barbu arrive à réaliser, comme thaumaturge du verbe, dans ses vers hermétiques, représente quelque chose sans précédent dans notre poésie moderne. Il faut tout de même tenir compte du fait que nous nous trouvons devant une expérience des plus osées, qui porte en elle les germes de la caducité, par le danger d'aboutir à la stérilisation du lyrisme. N'étant pas conscients de cette chose, une série de jeunes débutants de l'époque (Barbu Brezianu, Dan Botta, Simion Stolnicu, Eugen Jebeleanu, Emil Gulian, Cicerone Teodorescu) finirent par croire que la formule poétique du « Jeu second » pouvait être reprise. On aboutit ainsi à un maniérisme du style obscur.

TENDINȚE ȘI CARACTERISTICI ALE LIRICII ACTUALE

BARBU CIOCULESCU

Lectura în lanț a producției editoriale a unui întreg an — peste cincizeci de volume de versuri — îngăduie virtual formarea unui punct de vedere cu șanse superioare criticii „la bucată", dacă se admite riscul inerent al unor generalizări eventual mai puțin aderente la substanța fragilă a ceea ce, pudic, se numește „inefabilul poetic". Însă ideea unei asemenea tentative a fost sugerată tocmai de impresia covîrșitoare a unei prea active participări din partea cronicarilor literari (a celor mai mulți!) la interpretarea unor personalități și fenomene lirice de actualitate — participare ce sublimează actul critic într-un giuvaer beletristic. De aceea, oricît de dureroasă ar fi operația supunerii mai multor modalități creatoare acelorași instrumente analitice, credem că metoda își poate vădi oportunitatea.

Lectura unei întregi recolte lirice distanțează ochiul critic de subiect, apropiindu-l de obiect, silindu-l să afle formule categoriale în cadrul unui eșafodaj și al unui nomenclator determinat, metodă cu posibilități științifice, fie ea și firesc lipsită de splendoarea fulgurațiilor reverberative de efect impresionist spontan.

În căutarea unor note comune ale liricii noastre prezente, dintru început apare izbitor fenomenul diversificării *liricii militante*, noțiune care stăpînea cu două decenii în urmă o semnificație foarte precisă, cu implicația subsumării celorlalte genuri. Evidența ne indică un proces de natură dialectică, anume predominarea tendinței de a însuma în noțiune cvasitotalitatea producției lirice, de cele mai variate formule. Fenomenul presupune o constantă tonică și constructivă a tuturor vocilor manifestate, de unde și concluzia absenței „genului negru". O primă observație, dar de natură marginală, în cadrul acestui proces de dezvoltare, numește situația relativ statică a creației scriitorilor ce au ilustrat etapa precedentă. Indiferent de vîrstă, ei se înglobează, astfel, în opinia publicului, în rîndurile unei generații mature care, individual și în grup, și-a spus cuvîntul în tipare omologate, structurate de o asemenea manieră încît exclud surpriza în producțiile viitoare. De altfel, la vremea ei, critica literară, universitară sau foiletonistică, a carac-

REV. IST., TEORIE LIT., T. 17, NR. 3, P. 467–479 BUCUREȘTI, 1968

terizat pe larg contribuţia lirică la patrimoniul poeziei noastre a lui Mihai Beniuc, Ion Brad, Tiberiu Utan, Victor Tulbure, Ion Horea, Nina Cassian, heralzii tipici ai momentului respectiv, sau a lui Eugen Frunză, Ştefan Iureş etc., acestea talente mai puţin consolidate. Mihai Beniuc, care ar fi putut aparţine unei generaţii înaintaşe, deoarece fusese remarcat încă dinainte de 23 August, şi-a dat însă măsura întregului talent ulterior. Aşteptată oricînd cu interes, creaţia acestui eşalon nu mai are a produce controverse decît în cazul evadărilor din pluton. Generaţia anterioară acesteia, ilustrată de numele lui Al. Philippide, Zaharia Stancu, Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu, Maria Banuş, fusese calitativ determinată încă înainte de Eliberare.

Rămîne, aşadar, a se mai face clasificări numai în privinţa altor eşaloane, asupra cărora se poartă încă discuţii vii. Paralel cu poeţii care au sprijinit direct şi în fiecare postură linia militantă în faza ei primă, s-au mai manifestat şi alţi poeţi, foarte tineri în 1945, a căror contribuţie începe să fie serios glosată în perspectiva actuală, la masiva lor editare şi reeditare. Întrucît Şt. Augustin Doinaş, Geo Dumitrescu, Ion Caraion şi Dimitrie Stelaru cunosc astăzi o a doua tinereţe, întîmpinăm dificultatea de a trebui să-i analizăm sub un dublu aspect temporal. De aceea vom da prioritate operei încheiate a lui Constant Tonegaru şi Radu Stanca, în măsura în care aceasta continua să se impună fără a fi fost încă temeinic codificată, în măsura iarăşi în care ea exercită o influenţă asupra grupului tînăr de azi şi foarte tînăr. Simpla alăturare a celor doi poeţi, pe care un sfîrşit prematur i-a răpit literaturii noastre, ne arată două sorginţi: cea sibiană, a „Cercului literar", şi cea bucureşteană, remarcate mai de mult în presa literară („Familia"). Constant Tonegaru, a cărui operă integrală urmează a fi editată încă în 1969, a fost calificat în momentul apariţiei *Plantaţiilor* (1945) ca un funambulesc. În realitate, el marca foarte limpede momentul de trecere, în lirica noastră, de la cîntecul liric (de unde îl lăsaseră Bacovia şi I. Vinea) la un lirism de structuri disparate, spărtura manifestîndu-se la el în lumea metaforei, pe care o dislocă: „N-am auzit cîntecul ştiut de Ulise,/ o pădure sucită îşi suna frunza sub pămînt, / deasupra prin ciucuri de lînă / vampirii devorau degete care în loc de omizi / după arcuş umblînd mi s-au desprins de mînă" (*Urechea lui Ulise*, din volumul *Steaua Venerii*). Capacitatea plastică a metaforelor sale în suită este evidentă, peste labilitatea construcţiei, şi se salvează prin faptul că poetul nu pune semnul egalităţii între elemente, deşi, lucru important de sesizat, le declanşează deşirîndu-le de pe firul comun. Modul obscur în care îşi „mişcă" metaforele între dimensiuni îl caracterizează frapant. Constant Tonegaru a exercitat o influenţă extraordinară asupra stilului general al generaţiei tinere, însă formală, mesajul său mereu funerar rămînîndu-i străin acesteia.

Baladesc prin excelenţă, Radu Stanca, excelent caracterizat de un congener sibian (C. Regman) ca un maestru al baladei—spectacol, a fost, fără îndoială, ultimul cîntăreţ, ultimul trubadur al liricii noastre. Nu îi vom întîlni influenţa decît la cei foarte tineri. Dar cariera sa de-abia începe. Opera lirică, în curs de completare, a lui Doinaş nu-i va putea umbri amintirea, căci, la maturitate Doinaş renunţă la atributul baladesc, clasicizîndu-se în sensul unui academism superior,

elegant, obosit cu farmec. În acord cu cei mai tineri, Șt. Augustin Doinaș dă pas unei tendințe care-l caracteriza încă de la debuturi, dar în subsidiar : întoarcerea la mituri. O luminare a peisajului liric diagnostichează și producția recentă a lui Ion Caraion. Poetul debutase în presă, prin 1945, la vîrsta cătăniei, cu versurile scrise în adolescență, în timpul războiului. Frust, crîncen, de un pesimism absolut, poetul propunea o viziune cataclismică. Acum, soarele se ridică peste cîmpiile sale : „Este obiceiul ochilor să nu uite. / Lumina își încordase arcul pînă la obîrșiile mirajului / C-o hoțească frumusețe, / drumul se strecura printre niște spoieli de păduri. / Bărbați și femei cu părul aprins ca flacăra / căutau învierile în văzduh. / Zamolxe nu mai era nici el nicăieri. / Tăiate : capul și mîna regelui dac / plecaseră" (*Kagaionon*)[1] După cum se vede, gustul de amar nu a dispărut din fiola poetului. Dar aici este la mijloc, poate, și o notă comună a poeților din cîmpia munteană — atît de pregnantă la Zaharia Stancu. Poeți foarte culți, Doinaș și Caraion sînt chemați să vegheze asupra formării tinerei generații de poeți, care se regăsesc tot atît de ușor însă în versurile lui Geo Dumitrescu, M. R. Paraschivescu, D. Stelaru.

Nota comună majoră a acestei generații-tampon a fost comunicarea neîntreruptă cu experimentul liricii mondiale, o schimbare de optică asupra liricii orașului și a satului, acceptarea damnării axiomatice a poetului. Ca mijloace, gruparea — dacă-i putem spune astfel — a recurs la *notația* lirică discontinuă, negradată, chiar jurnalistică. Meritul ei principal, la apariție, a fost respingerea tiparelor „gîndiriste", a unui neosemănătorism de circumstanță ce bîntuia în anii celui de-al doilea război mondial, independența față de poeții de talie mondială pe care i-a avut țara noastră între cele două mari războaie. Mai puțin expusă, prin împrejurări, servituții unei prezențe obositoare, ea s-a păstrat mai bine, aflîndu-se astăzi în situația agreabilă de a fi considerată cu două lungimi înaintea grupării de aceeași vîrstă care s-a uzat cotidian și cantitativ și de a mai putea aduce, pe individualități, ceva nou. Ajunsă la vîrsta maturității, această grupare se decide mai greu să îmbătrînească, ceea ce e un merit.

Există însă și o generație tînără, intens prolifică, exploziv prezentă, încă rău înregistrată de critică, sub raportul perspectivei. Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Ion Alexandru, într-un patrulater cu laturi inegale, trasat de critica aceleiași generații, s-au impus selectiv, urmați de o trenă mai puțin caracterizată, în care și-au ocupat totuși locurile Cezar Baltag, Adrian Păunescu, Ilie Constantin etc., etc,

Marin Sorescu poetul cel mai dramatic al constelației noastre lirice actuale, s-a născut gata înarmat și s-a impus spontan — e drept că prin calitățile sale secundare. Nichita Stănescu și-a întins treptat articulațiile, pe cînd Ion Gheorghe a trecut laborioase examene, însemnînd tot atîtea etape, iar Ion Alexandru s-a precizat, în timp, cantitativ. Opera de pînă acum a grupării fruntașe (selecțiunea este, oricum, arbitrară) consemnează tacit decesul unei formule poetice robust structurată în perioada dintre cele două războaie și clătinată în aspectele ei formale în ultimele decenii. Ca epifenomen al unor modificări social-

[1] Ion Caraion, *Dimineața nimănui*, Editura Tineretului, 1967.

biologice, de aici și de pretutindeni, adică *general* umane, noul curent ocolește pe cît cu putință lumea și mijloacele vechii poezii, năzuind să zidească un univers liric distinct și înconjurat de șanțuri adînci. (În cuprinsul noțiunii de *vechi* intră, deci, și *fondul* suprarealismului.)

Dacă nu ne înșelăm, examenul de bază al artei poetice consta pînă acum în crearea acelui echilibru gingaș („inefabil") între notarea brută a actului afectiv și turnarea sa într-o matrice („transfigurarea") individuală, capabilă să comunice lectorului. Emoția, sinceritatea, pe planul fondului, plasticitatea, pe cel formal, erau, pînă mai deunăzi, baremurile comune ale analizei poetice, individualitatea fiind suveran implicată. Directe sau derivate, acestea erau coloanele unei arhitecturi milenare, cu care ochiul vizitatorului era ancestral obișnuit, într-o uriașă varietate de forme, prin intermediul cărora poetul ridica puține întrebări fundamentale (cînd nu *cînta*, pur și simplu). Noua școală oferă răspunsurile matematice. Desigur, tematic, materia poeziei nu se poate schimba. S-a remarcat în toate rîndurile, cu excepția unor ceasuri de pîclă, că, inevitabil, materialele irealității au fost mereu smulse realității, întorcîndu-se cuminte în ea și la apelativele ei. Dintr-un bun început, deci, procesul real — ireal se abolește, cu sau fără durere. Dar pe de altă parte, o simplă modificare a termenilor problemei naște posibilități noi; iar o încercare de matematicizare a poeziei poate că mai întinde poetului singura șansă de a afla o *terra incognita*. Operația pretinde, mai întîi, strîmtarea și fixarea unghiului. Ca să apară putința unei arii noi, libere, necercetate, este, astfel, necesară producerea unei mutații în însăși ființa și definiția poeziei. Ar fi greșit să se creadă că suprarealiștii au făcut sau măcar au tins către aceasta. Din perspectivă, scopul lor a fost modest. Ei pofteau numai să supraetajeze o clădire în care nu se aflau spații disponibile pentru ei. Tocmai dimensiunile și stilul gata aflător al clădirii i-au obligat la soluții neconfortabile și neestetice. Dimpotrivă, tasate, ruinele clădirii pot sluji ca materiale de construcție. Aici stă deosebirea. Comprimate în cuburi, coloane ori stalagmite pot să-și păstreze, la nevoie, denumirea semantică, fiindcă o anumită ambiguitate se topește în epicentrul poeziei și nu scutește nici matematicile.

Omul ca mulțime, serie, element, constituie obiectul noului tip de poezie. Sociologic, acest om s-a născut și se înmulțește, destinat a fi ocrotit septic, într-o societate numită cam brutal „de consum". Într-o lume fără zeități, nedeistă, el devine ființa supremă a lucrurilor, obiectelor pe care le creează, și care, la vremea lor, îl vor elimina, ca pe Marele Pan. Create după chipul și asemănarea lui, obiectele îl vor înconjura, lipsite de atributele lui divine, dar nu mai puțin mobile și turbulente. Dacă de secole poeții animizaseră pînă la asfixiere elementele, acum ele vor fi reificate, dimpreună cu cel generator: omul. Iată fenomenul descris ca atare în poezia *Unghi*[2] de Marin Sorescu: „I-a pus o mînă la ochi / Și i-a arătat lumea, / Desenată mare / Pe un panou. // — Ce literă e asta? / L-a întrebat. / — Noaptea, a răspuns el. / — Te înșeli, este soarele. / Noaptea, știm cu toții, / N-are raze. Dar asta? / — Noaptea. / — Mă faci să rîd! / Este marea, de unde /

[2] Marin Sorescu, *Poeme*, Editura pentru Literatură, 1967.

Atîta întuneric în mare? / Dar asta? / Omul a șovăit puțin, / Apoi a răspuns: / — Noaptea, / — O, este femeia. / Noaptea nu are sîni, dragul meu. / Desigur, te-a indus în eroare / Părul cel negru. Dar asta? Uită-te bine la ea / Înainte de-a răspunde. / — Tot noaptea. / — Păcat, nici acum n-ai ghicit; / Litera asta tocmai erai / Tu. // Următorul!".

Nu este vorba de o poezie programatică, ci întocmai de una citată la întîmplare. S-ar părea, în exemplul citat, că tema a fost fiorul cauzat de transferul între „elemente". Credem, mai degrabă, că efectul este aplicat și că intenția scriitorului a fost de a pune în ecuație niște mulțimi, între diverse semne matematice. Dintre acestea, cel mai important este semnul egal.

Iată un exemplu mai limpede, din același volum: „Mi-e frig în cămașa asta / De litere / Prin care intră ușor / Toate intemperiile. // Vîntul prin a, / Lupii prin b, / Iarna prin c, / Și eu încerc să-mi apăr măcar inima / Cu un titlu mai gros, / Dar mă îngheață frigul care intră / Prin toate literele" (*Singur*). Mai sistematic se dezvăluie procedeul la Nichita Stănescu: „Mă doare diavolul și verbul, / mă doare cuprul, aliorul, / mă doare cîinele și iepurele, cerbul, / copacul, scîndura, decorul. / Centrul atomului mă doare..." (*Elegia a zecea, Sînt*[3]).

Cuvîntul însuși, ca vehicul matematic, suferă același proces de devenire elementică, de unde, tot la Nichita Stănescu, versuri de factura: „Spune-l tu, strigă-l tu, cîntă-l tu, / rostește-l încet, potrivit, repede, / lin, melancolic, vesel, încruntat, / visător, palid, aprins, / pe-ndelete, șoptit, înalt pînă-n nori, / legănător, drept, despărțit sau dintr-o dată, / spune-l tu, arată-l tu, / de aproape — din mine, de departe —. din orizont / din fundul pămîntului, de sus, din cer" (*Sentimentul țării*[4]), Urmărim, în fapt, desfășurarea unui binom. (Inițiatorul, Pablo Neruda, nu se îndoia că-l urmează pe Walt Whitmann, și poate că avea oarecare dreptate.) Citind termenii cîte unei asemenea ecuații înregistrăm, tot la Nichita Stănescu[5], asemenea capete de strofă într-un discurs fără gradație: „fiecare pas...", „fiecare gură...", „fiecare privire...", „fiecare amintire...", „fiecare speranță...", „fiecare secundă". Bine înțeles, noțiunile respective își pierd prodigios sensul, rămînînd termeni de balans sau, în cel mai bun caz, ai unui șir de comparații echivalente. Pe acest drum, poetul poate spune: „Se arată anotimpurile acestui pămînt primăvara — vara — toamna — iarna — primăvara", consemnînd, printr-o repetiție, un efect real, al rotației anotimpurilor, acolo unde un „clasic" s-ar fi mulțumit cu primul vers, pierzînd un efect suplimentar. Desfășurarea are, însă, mai multe poziții: „Se arată anotimpurile / Se poate vedea / Copilul, adolescentul, / bărbatul matur și iar / noul născut, adolescentul, / bărbatul matur"[6], ceea ce revine la un fel de ridicare la puterea a doua.

Mai neartistic, fenomenul se manifestă astfel la Adrian Păunescu, de natura unui teatru în teatru: „Treci și de 1, treci și de 2, / Rupe-i spirala lui 3 cu brațul. Du-te la 4 ca la un roi / Care spre 5 își îndreaptă

[3] *Elegii*, Editura Tineretului, 1967.
[4] *Roșu vertical*, Editura Militară, 1968.
[5] Idem, *ibid.*
[6] Idem, *ibid.*

nesaţul. / Calcă podeaua mărelui 6, / Şi oglindeşte-l galben şi copt / În munţi de 7, în munţi de 8, / 9 să pară-n oglinzi nervoase.// Şi vine 10 care rezumă / 1 şi 9, 2 peste 8, 3 peste 7, 4 cu 6, / Sine cu sine, 5 cel de gumă / Şi vine 10 din cifre arse..." (*Spre plus infinit*[7]). Sau: „Miroase ascuţit a peşte ars, / A peşte de apă curgătoare, / A peşte de baltă, a peşte de mare, / A peşte de pîine, a peşte de ou, / A peşte de nor, / A peşte ars, a peşte de orice lucru şi fiinţe" (*Nisipurile*[8]).

Dimpotrivă, bolnave de estetism, versurile lui Leonid Dimov răspund, totuşi, aceleiaşi tendinţe: „În toamna asta cu balerci de corn / Sub struguri negri, clonţ letargic torn / Să ia fiinţă noile etaje / Cu doar butoni înşurubaţi în glaje / Şi dincolo, ca la porunci, să sgîrme / Subtile tuburi, lampe pale, sîrme" (*Turn Babel*[9]). Maestrul onorat al acestor ritmuri este, fireşte, Ion Barbu. Un matematician!

Însă matematicile nu cuprind numai algebra, ci şi geometria, lineară sau spaţială, euclidiană sau ne-; de unde, în cadrul acestei şcoli seriale, o reconsiderare a problemei dimensionalităţii. S-a spus, dintotdeauna, că universul poetic ţinteşte să se stabilească într-o a patra dimensiune, dar figura de stil era vagă, alegorică. „Întind o mînă care-n loc de degete are cinci mîini, / care-n loc de degete au cinci mîini / care în loc de degete au cinci mîini" (*A şaptea elegie*[10]) — scrie N. Stănescu, unde vine vorba, se înţelege, de ... dimensiunea interioară. Iată şi un *Autoportret în a patra dimensiune*: „Înconjurată de luciul rămas din retragerea ploilor spre mare, / sfera îşi lua de la inima mea / bun rămas / rostogolindu-se-n zare /. De la ochi, rombul culcat / la revedere îşi luă, zise — adio, / şi se făcu scut, se făcu zigurat, / în cinstea trufaşei de Clio. / Eu primeam toate acestea cu calm, / ţeapăn şi fără mirare văzută, / deşi arsese ca de napalm / geometria intimă, ştiută numai şi numai şi numai de mine, / cînd am fost Arhimede şi-am fost şi nisipul ..."[11].

În termeni tehnici, tentaţia unei redimensionări a timpului şi spaţiului se concretizează în folosirea banalelor *undeva*, *cîndva*, *altundeva*, *sus*, *jos*, *deasupra*, *dedesubt*, *între*, *printre*, în aspectările cele mai chinuite. Efectul de stil asiatic, rămuros, încîlcit, inextricabil şi pedant constituie reversul relativei curgeri uşoare a versului serial. Dacă gramatical, în ciuda siluirilor practicate cu superbă dezinvoltură, versul nu se înnoadă, din pricina acestor precizări spaţiale pedante şi în fond disperate, cazuri neaşteptate interzic ritmicitatea lecturii. Fie rupt în segmente, fie spiralat descendent, metrul se „gripează" sau pretinde accentuări imposibile: „Mă trag înspre străini ca în mirosuri / *ierburile* de care braţul drept mi-am înnodat" (*Sora mea, frumoasa*[12])

Elementele fiind desemnate în limbă prin substantive, acestea tind să copleşească discursul poetic, secondate sec de adverbe. Adjectivul dispare, verbul se substantivizează. De altfel, poetul crede în funcţia de verb a elementului însuşi, încît foloseşte verbul ca rezultantă a seriei sau ca

---

[7] *Mieii primi*, Editura pentru Literatură, 1967.
[8] Idem, *ibid.*
[9] Leonid Dimov, *Poeme*, Editura pentru Literatură, 1968.
[10] Nichita Stănescu, *11 Elegii*.
[11] Idem, *Alfa*, Editura Tineretului, 1967.
[12] Gabriela Melinescu, *Interiorul legii*, Editura pentru Literatură, 1968.

ligament. Cu această sarcină, verbul trage după sine o trenă, prea lungă și uniformă ca să mai poată iriza strofa.

Efortul creatorului de a „încărca", de a „tensiona" cuvîntul printr-o alegere minuțioasă, de a-și sărăci, spre potențare, vocabularul, de a îmbogăți cuvîntul prin aspectare în vers, devine vetust. Adevărata muzică a versului este înlocuită cu construcții sonore cerebrale, situate la un etaj superior vibrației dramei individuale, cu consecința ștergerii acestei voci. Poezia serială este o poezie a speciei.

Într-o asemenea aspectare se produce o adevărată demitizare a cuvîntului (indiferent de funcție) de sensul său real și o deplasare a sensului său poetic, de unde necesitatea de a citi cuvîntul în corpul poeziei cu o „juxtă". Dar, ca în ocultism, „juxtele" variază de la critic la critic. Se produce astfel fenomenul unui paralelism de interpretări, în cadrul aceluiași period istoric, interpretări în felul lor perfect valabile și care nu se exclud. Obișnuit, fiecare epocă se fixează asupra unei interpretări dominante. Noul tip de expresie lirică se declară deschis unei multitudini de fixațiuni, cu corolarul că nu mai implică umbrirea unei note sau a alteia a operei, notă ce ar ieși din gustul public. Opera literară de acest gen se mulează integral pe orice tipar, dovedindu-se pe cît de universală, pe atît de neadezivă.

Aducerea la un numitor comun a substantivului cu verbul perturbează vocația metaforei, care suferă o mutație atît de adîncă, încît se adaugă seriei, fără a mai pofti un loc anume în fraza poetică. Metaforă deschisă devine poemul întreg, pe zeci de versuri, o metaforă cu zeci de sertare și broaște. Metafora „clasică", pe care o generau raporturile între valorile deosebite ale membrelor semantice și care punea preț pe comparație, nu își are locul în această vastă operație de nivelare. Practicată, totuși, ea produce asemenea hibrizi de tranziție : „Tînăr și elastic e vaporul, ca un pom ce se-ndoaie-n vînturi, / și cînd crezi că de la mijloc i-a pleznit alcătuirea, / își ridică dintr-o dată fructele și flamura și fuge" (*Pe unde mai trece drumul către inima soldatului* [13]). Într-un exemplu mai reușit, tocmai aceste dificultăți slujesc tema metaforei : „Undeva sus în cer departe-ajuns, / vîrtejul de la o vreme obosește, / Și lucrurile smulse, o clipă din moartă inerția lor / mîhnite cad, fluturînd abia, nostalgice, / pe mai departe la pămînt" (*Vîrtejul* [14]). Spațializat, Timpul poetic este pus în ecuație cu răceală : „Roșu, roșu vertical / cascadă, pantă de deal, / săltînd din oul secundei / ovalul de ou, / și înfățișat nouă / ca un ecou / pe care sfera-l întinde / oricînd și oriunde / naștere, zestre / a lui A FI schimbîndu-se în ESTE" (*Cîntec* [15]), fără fiorul metafizic al lui Ion Barbu. Cu cît căutarea e mai acerbă, cu atît se răzbună mai tare poanta : „Mă pregătesc de naștere, dorm în oul parfumat al bunicului meu / care a plecat în recuncaștere, / chiar acum în prezentul trofeu" (*Cîntec* [16]), cu atît moftul ucide adierea lirică : „El mănîncă o frunză, / dar o mănîncă pe dinlăuntru. / El este în afară pîntec / și înlăuntru gură cu dinți" (*Omul-fantă* [17]). Folosit enumerativ, Timpul își pierde perspectiva, cu efecte claustrative : „Eram

[13] Ion Gheorghe, *Nopți cu lună pe Oceanul Atlantic*, Editura pentru Literatură, 1966.
[14] Ion Alexandru, *Vina*, Editura Tineretului, 1967.
[15] Nichita Stănescu, *Roșu vertical*.
[16] Idem, *Oul și sfera*, Editura Tineretului, 1967.
[17] Idem, *11 Elegii*.

un foşnet de translaţii / Şi cum veneam de goluri smuls / se auzea tunînd departe / şoptitul tîmplei mele puls" (*Răsfrîngere cu diademă* [18]), sau cu aşezări în prea multe trepte : „Un rîu de pîclă sună / prin istoria oarbă : / bărbaţii se-adună / bătuţi cu pietre din lună / şi apa nu şade să-i soarbă ; / mînată de-o învinuire / la gura astrului subţire" (*Grifonul* [19]).

Folosite sonic, ludic şi cantitativ, ca elemente, substantivele pot ceda locul unor alcătuiri pure, într-un joc alert : „Licorna voievod / rapiti / papiti nod/de strajă la pod./Enti ;/tenti / turc, / cazac, / oşteni / de mîrzac — / la Războieni / în lac ..." (*Licorna* [20]). La Ion Barbu, procedeul implica asociaţii genuine, din zona „corespondenţelor", pe cînd, întors la universul descîntecului, el însuşi serial în lipsa substanţei, autorul respectiv poate reintegra folclorul, dintr-o perspectivă cultă dar, ce e drept, mai justificată decît a celor care îl „poetizează" cu instrumente proprii.

Am stăruit în principal asupra grupului de poeţi tineri pe care presa literară i-a îmbrăţişat cu mai multă căldură, tocmai fiindcă tendinţa pe care o marchează ei a fost, în pofida foarte numeroaselor cronici, acceptată sentimental, fără o caracterizare de fond. Desigur această şcoală poetică nu cunoaşte din matematici decît alfabetul algebric — ar fi fost oricum cu neputinţă să fie altfel. Efortul psihocinetic pe care îl încearcă vîrfurile şcolii este, tot astfel, pretextual. Iar aşa, am separat cu voită strictete opera lor de suprarealism, dintr-un scrupul de ordin istoric. De altfel, poeţii numiţi dau pace realităţii, aplicînd numai asupra percepţiei tente de presiune sau dilatare, ceea ce nu revine tot acolo, în rezultate. Ceea ce a fost, istoric vorbind, suprarealismul se ştie. A trage cu bidineaua peste acela, spre a sgrafita pe văruiala proaspătă înseamnă un procedeu comod, dar umed. În timp ce şcoala suprarealistă pretindea să urce la izvoarele subconştientului, prin forţarea procesului de inspiraţie, practicînd aşa-numitul dicteu automat, şcoala serială, indiferent de scopul propus, asanează subconştientul, printr-un efort de compoziţie uşor de reconstituit. O singură strofă suprarealistă în toată opera poetului Ion Alexandru : „Epi oinopa ponton Emba Ceala Gerufon Microosianism. Deşertul roşu Oboiul scufundat / Vorhang Sisif Ochi negri într-un ocean orange / Jorik Goodbay (sic) / Iuda eclipsă de floarea soarelui / Bolero groparul Jocasta" (*Cît infern* [21]), este cuminte urmată de versurile : „Cît infern în fiecare cuvînt / Îmi crapă smalţul de pe dinţi de fierbinţeala lor, / Cît miraj ! Cenuşa Domnului e ghemuită / lîngă fiecare".

Nici o strofă suprarealistă la Marin Sorescu. De altfel, poetul utilizează serialitatea în mod protestatar, ca pe un vaccin, cu calmă ironie. Fabula sa, alcătuită într-un concept închis, este strictă, riguroasă, de o remarcabilă economie a mijloacelor, cu un simţ al omului în cosmos ce nu are nicăieri de-a face cu răsfăţul irizatist al frazei stănesciene. O anumită lipsă de muzică, de fluid intern, constituie însă preţul pe care-l plăteşte unor mijloace ale genului, în sine sărace. Paradoxal, acest fluid nu lipseşte în versurile lui Nichita Stănescu. Dar trebuie să se ţină seama că „băiatul cu ochi albaştri", cum bine l-a definit criticul cu ochi de linx

[18] Cezar Baltag, *Răsfrîngeri*, 1966.
[19] Ion Gheorghe, *Zoosophia*, Editura Tineretului, 1967.
[20] Idem, *ibid.*
[21] Ion Alexandru, *Vina*.

Eugen Simion, a pornit de la incantații muzicale, rezistînd, la vremea sa, presiunilor de a-și schimba țitera argintie pe o drîmbă. Aceasta a fost sursa succesului său, a creditului acordat, care a primit apoi gratificații anuale din partea unei critici dornice de a urma curentul opiniei tinere. Aceeași critică a pretins apoi poeziei „idei" și „concepte", iar de data aceasta poetul s-a supus unor ingerințe manifestate în tipare măgulitoare, cu convingerea că și-a descoperit adevărata vocație. Eroarea fiind rodul unei colaborări este cu grijă întreținută de cele două părți. În volumul *Alfa*, talentul poetului, real, învinge în multe poezii hotărîrea crîncenă de a filozofa cu limfa, pe cînd în *Roșu vertical*, Nichita Stănescu, printr-o curioasă întoarcere la aceea ce nu făcuse, abordează genul civic, patriotic, poate considerîndu-se, acum, suficient de conformat într-o direcție care pretinde o „musculatură" excepțională. Structurat serial, ciclul se salvează prin suflul, prin pulsul caracteristic al manierei stănesciene; conținutul rămîne declarativ, exterior.

De la *Cariatida*, la *Nopți cu lună pe Oceanul Atlantic* și la *Zoosophia*, Ion Gheorghe a înregistrat trei etape de creație, sub steaua aceluiași flux tortuos care adună toate materialele mării, aruncîndu-le în estuar, pentru ca apoi vaste plaje să arăte vietățile rămase și moarte, pe cale de a se întoarce în calcar. Patima sa pentru simbol l-a îndrumat firesc către mit, exprimat în mari mașinării oraculare. Arta lui poetică îmbrățișează o laudă a lucrurilor emisă de un temperament sangvin și îndeajuns de obscur ca să le înece în aluviuni. Fabula fiecărui „mit" este destul de elementară, mitul însuși suferă de împestrițarea de materiale și culori. Recurgerea la fondul elin și apoi trac vădește intenția poetului de a construi solid și ciclic, contrazisă tocmai de acele lapsusuri în compoziție care îi conferă modernitatea. Conștient în cele din urmă de acest specific adînc al eposului său, Ion Gheorghe a acceptat pe deplin maniera serială în *Zoosophia* și a izbutit atît de bine încît nici unul din glosatorii cărții nu a mai remarcat sîmburele de emoție al fiecărui poem. Genul său aluziv, îndelung revenitor: Și totuși toți, și-acele mici răchite, / cu trunchiurile-acum descoperite la primejdii, / și magii care trebuie să tortureze / cu-o suferință ce le-ncremenește fața — / ei, toți, făr-a fi siguri de izbîndă, / își țin durerea luptei și vor să reușească, / să nu fie-n zadar împotrivirea nouă / nici scoarța vie, smulsă de pe ei, / nici truda lor ce înfăptuiesc aceasta ... (*Șarja* [21]), captează și irită atenția, nu fără a o slei. Fabula etică pe care o cuprinde fiecare poem al lui Ion Gheorghe nu are pretenția nesfîrșitelor falduri în care se învește mîntează. Experiențele sale cele mai recente, încă neînmănunchiate în volum (*Manimazes*), ni-l înfățișează pe poet trăgînd consecințele celorlalte experimente cu poposire într-un vers tot mai prozaic, mai barat de accidente, coborît în zona poemului în proză. Dar pentru o judecată de ansamblu lipsește tocmai acesta ...

Caracterizată ca aparținînd unui realism dur și primordial, lirica lui Ion Alexandru nu are numai aceste note. Poetul s-a specializat în viziuni obscure, după ce înregistrase succese cu lecții etice colțuroase și viguroase. Acum, în plinătatea mijloacelor sale, Ion Alexandru se răspîndește în metafore bizare ce vădesc temperament, dar nu și o inteligență poetică excepțională: „Cîinele ce știe totul se desface în pături, /

[21] Ion Gheorghe, *Cariatida*, Editura Tineretului, 1965.

bulgăr invers de zăpadă, pînă la nimic, / şi astfel rămînem încă departe de locul faptei" începe poezia [22] care continuă: „Cine va indica pînă la urmă adevărul! / Eu singur sînt cel care îl cunoaşte, / dar pe fratele meu nu-l pot arăta / cu degetul. Dunga de rădăcină / putredă-cenuşiu de-acasă / duce pînă la marginea gropii / unde zace dosit tiparul erorii! ... / Şi mama-nfierbîntată, cu poalele imense / ca un clopot, se crăcăna deasupra gropii / ... / Pe dealul ars de mărturii deşarte, / rînjită luna ştirbă / uruie cîinos / şi-o coardă de femeie brută / vibrează din toamnă-n toamnă monotonă". Plăcerea pentru urît, considerat aici în chip eronat ca fiind nu opus, ci complimentar frumosului, nu atribuie neapărat modernitate. Cîte un simplu calambur („Pui din spaţiu prin zbor pătrund în aripi" — *Pas cu pas* [23]) pretinde dreptul la metaforă, în lipsa unei critici stilistice vigilente. Lucrînd în zona aceluiaşi tip de metaforă ce nu tinde să precizeze, fie şi fulgurant-metafizic, ci să pulverizeze, poetul foloseşte şi el procedeul nivelării noţiunilor, al mutaţiilor matematic-mecanice, de vertigiu.

Procedeul, fiind însuşi un sub-produs, este destul de greu de imitat. De aceea, cei mai tineri nu sînt atît de infiltraţi cum s-ar putea crede. Maniere seriale se găsesc şi la unii dintre ei (Petre Ghelmez, George Suru), însă nu în mod determinant. Mai frecvent se întîlneşte ticul oracular („Se deschide gura / Omorîtorului de şopîrle / Din care ies păsări fără cîntec. / Valurile de pămînt / Au amuţit neînconjurate. / Sînt o scoică veche / Cu începuturile uitate. / Sora fără priviri / ascunde în sîn lucruri obosite. / Vorbele sînt sfinte" — *La mal* [24]) care dă dreptul de a rupe citate din context, fără riscul alterării de sens.

Cei mai mulţi poeţi tineri au primit cu bucurie îndemnul de a se întoarce la tradiţie şi la valorile vii ale peisajului nostru sufletesc. Însă acest peisaj este într-o energică schimbare ce şterge tocmai vestigiile materiale ale tradiţiei. De unde un anumit aer forţat al evocării, un anumit etnografism poetic căruia mai cu seamă regionalismul îi dăunează, cu aportul său de termeni ieşiţi din fondul principal de cuvinte, şi nu din motive factice. Modul de a introduce sintetic istoria în poezie pune alături, în aceeaşi strofă, voievozi din secole diferite, cu accentuat caracter decorativ. Este limpede că aceşti poeţi tineri caută să-şi integreze trecutul istoric cu ajutorul versului, pe cînd cerinţa cititorului este să-l afle dintr-un rezervoriu format: „Aş revedea columnele de fum / M-aş apleca-n fular şi aş gîndi / La moşi strămoşi şi la viitorime, / Eternitatea-ar fi-n văzduh aici" (*De iarnă* [25]). Se remarcă în poezia celor mai tineri prezenţa sistematică a unor teme, tratate diferit după originea ţărănească sau orăşenească a lor, şi dintre acestea mai cu seamă tema părinţilor. Chiar dacă este indiciul unei voinţe certe de a marca astfel o continuitate, nu putem trece cu vederea modalitatea în care se soluţionează tema. Plugar, oţelar

[22] Ion Alexandru, *Locul faptei*, din *Vina*, Editura Tineretului, 1967.
[23] Idem, *ibid.*
[24] Marin Tarangul, *Trenos*, Editura Tineretului, 1968.
[25] Ion Rahoveanu, *Ţară de cîntec*, Editura pentru Literatură, 1967.

sau pescar, tatăl, totdeauna evocat la trecut, este un personaj fabulos, cu atribute mitice. Singura lui caracterizare este barba, element viril și potențial. Dacă Miron Chiropol dedică un întreg volum sensibil amintirii materne, alții folosesc mitul matern ca un motiv al texturii, ornamental. Este o modalitate de a se bate moneda din tinerețea externă a poetului: „Eu, mamă, / Sînt născut pe cai, pe semne / Din armăsarii tineri și frumoși / Nepotcoviți de nimeni vreodată" (*Cai* [26]) sau: „Cînd m-am făcut mai mare, / mama m-a adus la fotograf / și-am plîns / cînd s-a-necat / un coleg al meu" (*Aniversare în Octombrie* [27]).

Tema războiului s-a retras în umbră, generația cea mai tînără fiind posterioară acestuia. De asemenea nu mai întîlnim amintirea apăsătoare a trecutului apropiat, acele versuri ce grăiau despre exploatare și foamete. Dar nici evocarea trecutului îndepărtat, eroic, nu-și găsește cu ușurință termenii poetici. Comunicarea cu acest trecut devine dificilă. Problemele civice sînt abordate adesea, însă cu un oarecare vag, poate ca reacție la un anumit abuz de prozaisme pe care-l cauzase cu un deceniu în urmă în poezia cîtorva înaintași o tratare elementară a acestor teme.

Impresia generală, firească, este a unor căutări de tipare[28].

Arhaisme și neologisme conviețuiesc într-un context fără rafinamente: „E soare pe blindaj de nori în treceri / Peste cîmpie și peste versant / Și aer tare-n suflet poartă-ncrederi / Intrînd din muntele electrizant" (*Pastel*)[29]). La Ilarie Hinoveanu, simptomul se încearcă de bombasticitate: „Aurul marilor sentimente / E încrustat pe fiecare poartă. Vîrstele noastre adiacente/Cununa fericirii o poartă" (*Aurul marilor sentimente*)[30]. Poetul — robot al presei literare foarte tinere — ca să folosim un termen din cibernetică — știe că poezia este datoare unui sentiment de singurătate cosmică, unei viziuni tragice a omului. Dar el mai are cunoștință că vîrsta sa presupune energie și optimism. Acolo unde poeții mai pe larg amintiți soluționează problema într-un discurs ce admite condiția tragică, dar o situează abstract pe o arie mitică ieșită din orice dimensiuni de timp și spațiu, ei caută mijloace formale de a sugera dramatismul (de exemplu prin folosirea perseverentă a negației: *nestatornic*, *nemăsurat*, *neînconjurat*, *neștiut*, *nedespărțit* etc., etc.), dar își notează *tema* în termenii cei mai neutrali, foarte simțitori la cursele tonului sentimental, nu tot atît de lucizi în ce privește nota generală a poeziei lor, pe latura unei rezonanțe minore, tot atît de median situată ca și sentimentalismul. La ei nu se poate decela într-o măsură apreciabilă, ca la poeții clasici, tensiunea dintre formă și fond, acesta fiind mai adesea declarativ, deci tot formal. Un corectiv trebuie adus însă, oricum, acestei analize, poate prea aspre: instrumentele analitice trebuie să țină seama în cazul de față tocmai de fragilitatea categoriei....

---

[26] Damian Necula, *Bărbații acestui pămînt*, Editura pentru Literatură, 1967.

[27] Vasile Petre Fati, *Florea de leandru*, Editura pentru Literatură, 1967.

[28] Nu putem aborda aici producția unor talente singulare (A. I. Baconski, Al. Lungu) deși contribuția lor nu este neînsemnată. Poezia criticilor (Matei Călinescu, Ion Negoițescu, Vasile Nicolescu) se înscrie în acest sector, care este însă mai larg. Aceste voci încalcă însă criteriul apartenenței la un moment strict, criteriu la care ne-am oprit, din motive analitice.

[29] I. Rahoveanu, *op. cit.*

[30] Ilarie Hinoveanu, *Cocorul din unghi*, Editura pentru Literatură, 1967.

Marin Sorescu are mulți imitatori : „Cu ochii unui pește am văzut / cu ochii unui pește mort pe stradă / și mi-a vorbit ca unui pește mort / ne-am înțeles ca doi pești foarte morți / ca doi pești ce se rotunjesc de plîns" (*Peștele care plînge*[31]), ca și Nichita Stănescu : „Mai fericiți și mai liberi deveniți plecînd / cu știrea asta senzuală. / Și mai departe uluiți-vă de următorii hoți / aproape ireali, / de următoarele femei pentru care nu sînt / singure lucruri, / și sînt adulmecate de turbările mulțimii (*doamne*[32]). De fapt, pentru cei mai tineri, drumul către Sorescu și N. Stănescu a trecut prin poezia lui M. R. Paraschivescu și Geo Dumitrescu, scriitori de eternă juvență. Nu vom greși acordînd, în scrisul celor foarte tineri, un loc mai însemnat liricii feminine, decît în scrisul celor maturi. De la Ana Blandiana încoace au apărut mai multe poete talentate, al căror vers, mai aproape de firul naturii și mai emotiv, pare, comparativ, mai alcătuit. Rodica Iulian, Ioana Bantaș, Irina Talpoș, dar și alte foarte tinere competitoare ale lui Dumitru M. Ion, Nicolae Ioana și Gheorghe Istrate pot avea un cuvînt de spus. Maniera de a fi foarte tînăr nu este atît de primejdioasă ca aceea serială, care se mai numește și manierism.

Un moment social mai structurat va genera și așezări mai ample. Cele patru sau cinci etape ale ultimului sfert de veac au imprimat climatului liric un ritm prea viu pentru opere de perspective decisive. Folosul acelor ani va veni mai tîrziu, cînd problemele privind specificitatea poeziei se vor fi decantat, într-un mediu spiritual mai puțin centrifugal, în care anumite valori perene ale liricii își vor găsi expresia maximă. Momentul intens experimental pe care-l consemnăm, în imposibilitatea de a-l cuprinde exhaustiv, epuizează pe arii, virtualități ale unor valențe subjacente. Socotit prin prisma cotidianului, procesul pare însă lung, lent, depășind posibilitățile de adeziune ale unui cititor antrenat, totuși, din ce în ce mai mult la școala manierismului tipic al plasticii vizuale. Fenomenul multiplicității se va permanentiza oricum, cu intense penetrații, din care însă vor naște sinteze cu atît mai naționale — ca în cazul lui Mihai Eminescu și Lucian Blaga. Pentru aceasta va trebui să se decidă dacă valorile tipice glasului nostru sînt din lumea ornamentului, al semnului, fie el și primordial, sau din domeniul acelei spritualități care ne-a dat *Miorița* și întreaga operă a lui Tudor Arghezi. Pentru că primele, pornite de aici, de la noi, dar și din alte societăți care și-au păstrat la zi arhaismul, sînt, în lumea întreagă astăzi, atît de moderne, ele au întîietate și în lirica noastră. Și iată ce ciudat circuit : prin intermediul unor limbi de mare circulație, valori caracteristice ale matricei noastre ni se întorc în poezie, cu acel aer știut, dar străin, care ne izbește la persoane cunoscute pe care nu le mai întîlnisem din alte vîrste. Cînd fondul adînc liric al poporului nostru își va găsi, în poezie, forma necesară, vom uimi lumea, care, în acest ceas, recunoscîndu-se în ceea ce i-am transmis, încă nu ne deosebește.

---

[31] Iosif Naghiu, *Teama de păsări*, Editura pentru Literatură, 1968.
[32] Gabriela Melinescu, *op. cit.*

TENDANCES ET CARCTÍRISTIQUES DE LA LYRIQUE ACTUELLE

Résumé

L'auteur de l'article passe en revue les plus récents courants lyriques roumains, en insistant surtout sur les formes que revêt un modernisme spécifique, qui tout en ayant des notes communes avec le surréalisme répond avec une certaine accoutumance aux appels de la vie moderne, accusant en même temps des penchants vers un maniérisme local. On examine des spécimens, à l'échelle des auteurs jeunes les plus connus, en en concluant à la naissance d'un nouveau langage lyrique, ouvert à des expériences sériales spectaculaires qui témoignent de la situation précaire des autres genres lyriques et du vif désir de renouvellement poétique.

ACADEMICIANUL MIHAI BENIUC A ÎMPLINIT 60 DE ANI

ALEXANDRU PHILIPPIDE

Mihai Beniuc a împlinit vîrsta de şaizeci de ani. Înainte de a fi colegi la Secţia de literatură şi arte a Academiei — chiar cu mult înainte — Mihai Beniuc şi cu mine ne-am întîlnit în convingerea pe care o aveam amîndoi — şi pe care ne-am păstrat-o — că poezia nu înseamnă pentru adepţii săi un prilej, de multe ori într-adins provocat, de efuzii lirice dezordonate năpustindu-se în absurdul inform, ci înseamnă, mai înainte de orice, cultivarea cu un devotament entuziast a acelei aspiraţii către frumos care face parte din cele mai înalte aptitudini ale psihicului uman. Pentru a înfăptui această aspiraţie Mihai Beniuc a avut de la început la îndemînă un talent profund, hrănit cu o multilaterală cultură, o mare dragoste de poezie şi credinţa în funcţia înălţătoare pe care poezia o deţine în activitatea spirituală a omenirii. Considerînd acum, după aproape treizeci de ani, acele *Cîntece de pierzanie*, în care Beniuc îşi adunase versurile sale, dacă nu chiar de debut, dar în orice caz din prima perioadă a producţiei sale lirice, îmi păstrez neschimbată impresia de-atunci, de la prima lectură. În aceste poezii armonios răzvrătite şi în chip ciudat tăios duioase sau măsurat turbulente, se descoperea o maturitate, aş zice iniţială, care, de la acei ani timpurii pînă astăzi n-a făcut decît să se afirme, întărindu-se în variate înfăţişări consecvente. O măsură mediteraneană şi un echilibru clasic se îmbinau cu o mare agitaţie interioară şi cu o mare nelinişte, totul exprimat într-o formă aspră şi mlădioasă totodată, dovadă a unui simţ sigur al expresivităţii poetice :

La Sebiş ori în altă parte
Mereu acelaşi dor de ducă
Spre Nu-ştiu-unde mă usucă
Mă chinuie mereu, mă arde.

Nu sînt acasă nicăieri,
La Cluj, vreau satul şi pădurea,
Mă simt la mine doar Aiurea
Şi azi îmi pare rău de ieri.

Visez necontenitul Mîine
Ce n-aşi vrea să se facă Azi,
O ţară fără de popas,
Un drum care fugind rămîne.

Neliniştea aceasta este neliniştea căutării, a cercetării cauzelor profunde şi a înnoirii temeinice. Ea avea să străbată ca un drum cu multe ocolişuri şi cotituri toată opera poetică a lui Mihai Beniuc. Adept al veş-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 3, P. 481–485, BUCUREŞTI, 1968

nicei transformări inovatoare, dar întotdeauna cu rădăcini trainice în trecutul mănos, în trecutul valorilor care persistă, poetul *Cîntecelor de pierzanie* (titlu care trebuie luat în sensul de sănătoasă aventură spirituală) nu avea să-şi dezmintă niciodată atitudinea fermă şi limpede a începuturilor sale literare. De-a lungul a numeroase volume de versuri, *Mărul de lîngă drum*, *Călător prin constelaţii*, *Inima bătrînului Vezuviu*, *Pe coardele timpului* şi altele, Mihai Beniuc a întrunit, a îmbinat uneori chiar şi în substanţa aceluiaşi poem elemente de bogată şi fecundă viaţă interioară cu un simţ ascuţit al solidarităţii umane. Aici stă, cred eu, una din trăsăturile sale cele mai caracteristice. *Mărul de lîngă drum* — ca să iau titlul uneia din poeziile sale cele mai cunoscute — este, pentru acest fapt al îmbinării unor atitudini la prima vedere antagonice, foarte expresiv. Mărul bogat în roade produse de o puternică sevă personală, cu o vitalitate individuală viguroasă şi mereu proaspătă, pentru că e trasă din pămîntul natal, îşi apleacă mereu prietenos ramurile încărcate către dorinţa de împrospătare a oricărui trecător. Un suflu sănătos de tradiţie şi de înnoire te întîmpină în această poezie. Acest suflu se întîlneşte des la Beniuc, şi el îi asigură forţa de pătrundere şi continuitatea :

Sînt măr de lîngă drum şi fără gard.
La mine-n ramuri poame roşii ard.
Drumeţule, să iei fără sfială,
Căci n-ai să dai la nimeni socoteală.
Iar dacă vrei s-aduci cuiva mulţam,
Adu-l ţărînei ce sub mine-o am.
E ţara ce pe sînul ei ne ţine,
Hrănindu-te, pe tine şi pe mine.

Alt drum, şi acesta cu multe cotituri şi chiar cu labirintice ocoluri, îl formează în poezia lui Beniuc sentimentul timpului. Timpul întotdeauna a fost o temă predilectă a poeţilor. O antologie a Timpului în poezie ar cuprinde, poate, cele mai pătrunzătoare versuri ale poeţilor din toate epocile şi din toate locurile. În literatura română modernă acest motiv a fost cu strălucire cultivat, de obicei cu un ton de melancolie dulce, resemnată, ton care, din cauza aceasta, şi poate şi din cauza repetării cu insuficiente variaţii de la poet la poet, a devenit de multă vreme banal. Beniuc a cultivat şi el — şi cultivă mereu — tema Timpului. În *Cîntece de pierzanie* expresia acestei teme poetice este mai aproape de maniera tradiţională, cu un ton horaţian :

Ah, timpule, timpule, undele tale
Curg mereu la vale, la vale,
Şi tu păstrezi descîntecul secret
Ce ţi-ar aduce apele-ndărăt.

Mai tîrziu însă, şi aşa cum nu se întîmplă de obicei, o dată cu înaintarea în vîrstă, ireversibilitatea timpului nu mai sperie pe poetul nostru care, cu seninătate dar nu cu nepăsare, cu liniştită contemplativitate, dar nu cu resemnare fatalistă, priveşte fără tulburare pe acest martor fără formă care formează şi deformează totul şi pe care zadarnic închipuirea încearcă să-l umanizeze. Simţindu-l ca pe o realitate durabilă poate chiar ca singura realitate într-adevăr durabilă, poetul supune cu închipuirea lui timpul şi-l consideră drept un tovarăş de drum, cu care

trebuie să ţii pasul, să nu-l laşi să te întreacă, făcîndu-te să rămîi în urmă. Secretul unei bune convieţuiri cu timpul desigur că acesta este : să mergi în pas cu el. Şi pentru aceasta visul este cel mai bun mijloc, unealta sigură şi impecabilă cu care descui şi încui vremurile. Adresîndu-se Naturii, poetul îi spune :

Dar eu mai ştiu ce tu nu bănuieşti :
De ce-s în stare fiii pămînteşti.
Punţi arcuind, ei trec, gonind, *Abisul!*
Ei au cumplitul har într-înşii : *Visul.*
Nu divagăm : pe supla lui aripă
Te cercetăm, clipă de clipă (...)
Iar unde-o să-nceteze veşnicia
Va merge mai departe poezia,
Dintre materii poate cea mai fină (...)
Pe timp călare către viitor
Pornirăm deci visînd, cîntînd, în zbor.

Nu mai este loc aici pentru sentimentul amar al trecerii tăioase a timpului. Asta nu înseamnă însă să poetul nu simte cu adîncime această trecere. Interpretarea poetică a acestei treceri tăioase este, la Beniuc, nouă şi foarte personală. Într-un poem intitulat *Porumbelul*, el dezvoltă ideea că materia este singura realitate cognoscibilă a universului şi că din ea şi prin ea cosmosul vizibil există şi durează :

La fiecare pas în Univers,
Oriunde-o să-mi îndrept semeţul mers,
Din miezul humei pînă sus în cer,
Mă întîmpină cu legile-i de fier
Materia.

Cunoaşterea materiei este posibilă în proporţii infinite, datorită curiozităţii iscoditoare, fără margini, a minţii umane, capabilă să întreacă orice închipuire :

Ce vise rămînea-vor fără trup
În Cosmosul cu zumzetul de stup,
Şi căror năzuinţi n-o să le pună
Aripi, ce zboară dincolo de lună,
Materia ?

Dar iată că poetul, după aceste lapidare afirmaţii, se lasă fără voie cuprins de un firesc şi adînc sentiment personal, tratînd astfel şi afectiv, cu puterile inimii, nu numai cu acelea ale minţii, tema pe care şi-a luat-o. El exclamă, preamărind materia :

Ah ! fie binecuvîntată, fie
Slăvită pentru tot ce-o să mai vie !

Imediat după asta, se ivesc două versuri melancolice, în faţa trecerii ireversibile a timpului :

Doar anii mei, trecuţii, n-o să poată
'Napoi să mi-i întoarcă niciodată
Materia !

Poetul s-ar fi putut opri aici, isprăvind astfel cu o ușoară amărăciune poezia și dîndu-i un ton de confesiune lirică. Beniuc însă, după această modulație melancolică, revine la tema principală a poeziei, la slăvirea Materiei. Anii au trecut, viața omului nu-i eternă, asta doar știm cu toții, este un lucru firesc, de ce să facem speculații zadarnice și care dau numai o tristețe stearpă? Puțin îmi pasă că anii trec, spune poetul desigur că materia n-o să mi-i dea înapoi, dar asta nu mă interesează :

Să mi-i întoarcă, n-am de ei nevoie,
Sînt ca după potop bătrînul Noe,
Trimisu-mi-a, să-mi facă bucurie,
Un porumbel în clonț cu creangă vie,
Materia !

Acest porumbel cu creangă vie în clonț, care este după cum se știe simbolul păcii, ilustrează aici legătura dintre conștiința poetului și conștiința umanității, precum și solidaritatea cu omenirea, care în totalitatea ei trăiește mereu, dezvoltîndu-se în chip neîntrerupt.

La compunerea excelentă a acestei poezii de idei, perfect exprimate poetic, a contribuit desigur și formația intelectuală a lui Mihai Beniuc, care desfășoară o bogată activitate de cercetare științifică în calitate de profesor de psihologie comparată la Universitatea din București.

În ultima vreme l-am auzit pe prietenul Beniuc pomenind tot mai des și mai insistent de ocupațiile sale științifice, insinuînd chiar uneori că ele ar avea, acum pentru dînsul, puritatea. Eu mi-aș îngădui să-i spun că dacă poate poezia n-o fi ajutînd științei, în schimb o activitate științifică (și îndeosebi una cum este aceea a psihologiei) poate sprijini cu mare folos un talent poetic și poate chiar să-l facă să fructifice. Sînt de altfel convins că Beniuc nu e departe de părerea mea în această privință.

Mă îndeamnă să afirm aceasta și faptul că, în același timp cu versurile, Mihai Beniuc a dat la iveală în ultimii ani un roman, *Pe muche de cuțit*, și piese de teatru, *În valea cucului* și *Întoarcerea*, scrieri cu puternice răsfrîngeri sociale și morale, în care tocmai luciditatea omului de știință, deprins cu observația fidelă a faptelor exacte, a fost de folos scriitorului.

Întorcîndu-mă acum la tema predilectă a Timpului, închei cu cîteva citate dintr-o poezie a lui Beniuc intitulată atît de semnificativ *Nu moare nimic* :

Am spus-o și-o spun :
Moartea nu are putere
Ea-i lipsă, nu prezentă.
Cum strîngerea de mînă prietenească
Nu moare,
Cum cîmpul înflorit în zorii zilei
Nu moare,
Nu moare nici omul...

Toate-au plecat şi s-au schimbat
Mişcîndu-se în apa fără ţărmuri
A marelui Timp.

În această liberă nemărginire a unui Timp care cred că este mai ales Timpul Poeziei, opera poetică a lui Mihai Beniuc ne întîmpină cu acea strîngere de mînă prietenească de care el vorbeşte cu atîta căldură convingătoare şi care e nepieritoare ca şi Poezia însăşi în variatele ei trasformări eterne.

13 FILE INEDITE DIN CEL DE AL DOILEA ARHETIP AL *ÎNVĂȚĂTURILOR LUI NEAGOE BASARAB*

DAMIAN P. BOGDAN

Nici una dintre problemele fundamentale ale literaturii românești vechi nu a fost atît de mult abordată, studiată și uneori chiar întoarsă pe toate fețele ca cea a *Învățăturilor lui Neagoe Basarab*. Numărul învățaților români care s-au ocupat de acest izvor este deosebit de mare și printre ei se găsesc personalități ca : N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, O. Densusianu, A. D. Xenopol, Al. Philippide, D. Onciul, I. Bogdan, N. Iorga, D. Russo, S. Pușcariu, V. Grecu, Șt. Ciobanu, G. Călinescu, P. P. Panaitescu, N. Cartojan, C. C. Giurescu, iar dintre străini : P. Lavrov, P. Sîrcu, St. Romanski, Al. Jacimirski, B. Conev și F. Dölger. Și această preocupare pentru *Învățături* a fost generată de conținutul lor : un *vademecum* de concepții sociale, politice, militare, diplomatice, juridice, filozofice, pedagogice, religioase și morale, care pînă la Neagoe Basarab nu apăruse pe firmamentul culturii românești.

Învățăturile lui Neagoe Basarab ni s-au păstrat în trei versiuni : slavonă, ce formează originalul scris conform directivelor marelui domn, păstrat într-un singur manuscris, română, în mai multe manuscrise, și greacă, într-un manuscris unic aflat în biblioteca mănăstirii Dionisiu de pe muntele Athos — ctitorie a lui Neagoe Basarab, versiune publicată în 1942 de eruditul nostru bizantinolog prof. Vasile Grecu.

Versiunea slavonă a ajuns pînă la noi într-un manuscris de format mic (17,5× 8,7 cm) ; același format au și versiunea română (numai în cel mai vechi manuscris, cel de la Blaj aflat în biblioteca Filialei de la Cluj a Academiei), cît și cea greacă. Manuscrisul versiunii slavone, aflat în Biblioteca națională „Chiril și Metodie" din Sofia, are astăzi 111 file încurcate între ele. De la începutul manuscrisului lipsesc 112 foi, din interior un șir întreg de caiete în întregime, iar din altele cîteva foi ; în total au dispărut cam 2/3 din forma inițială a codexului ce a avut cu mult peste 300 de foi.

98 de file ale manuscrisului au fost descoperite în anul 1896 de învățatul rus P. Lavrov, care le-a și editat în 1904 sub titlul *Slova nakazatel'njja voevody valaškogo Ioanna Neagoja k sjnu Feodosiiu* [1], eruditul respectiv străduindu-se să reconstituie ordinea firească a filelor, dar reușind numai în parte.

O reproducere a ediției Lavrov aparține prof. P. P. Panaitescu, care însă a desfăcut și întregit abrevierile, a introdus punctuație modernă și alineate, apoi a eliminat toate sem-

[1] Publicată ca vol. CLII aparte din *Pamjatniki drevnej pis'mennosti i iskusstva*, S. Peterburg, 1904.

nele diacritice [2]. Precizăm că în anul 1904 învățatul bulgar St. Romanski — pe atunci student — reușește să restituie ordinea paginilor editate de Lavrov, și anume în lucrarea sa *Bălgarska knižina v Romănia i edro nejno proizvedenie*[3]. În anul 1921 au intrat în aceeași bibliotecă de la Sofia încă 13 file, înregistrate sub nr. 1583, care deci nu au putut intra în ediția Lavrov.

Ocupîndu-ne mai bine de două decenii de *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, „primul monument al experienței diplomatice românești medievale", cum îl numește atît de plastic Virgil Cândea, ne-am gîndit că ar fi nimerit de a releva, înainte de apariția ediției critice a versiunii slavone, pe care o pregătim, importanța filelor inedite amintite în titlu, în număr de 13.

Studierea versiunii slavone a *Învățăturilor* ne-a dus la concluzia — exprimată anul trecut în comunicarea pe care am prezentat-o la primul congres de studii balcanice și sud-est europene ținut la Sofia — că Neagoe a dispus să se redacteze întîi un arhetip al *Învățăturilor*, adresat, tuturor fiilor săi, iar apoi, rămînînd în viață numai Teodosie, a diriguit întocmirea unui al doilea prototip, închinat acestui ultim vlăstar al său. Ulterior, după moartea lui Neagoe, scribii care au transcris textul *Învățăturilor* au contopit cele două arhetipuri. Din păcate, pînă la noi nu a ajuns textul original ci numai contopirea arhetipurilor, versiunea ce o avem fiind de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, după cum am arătat încă în 1946 [4]. Urmînd ordinea firească a filelor manuscrisului, primele 7 foi inedite se încadrează ca file 70—76 în ediția Lavrov, unde continuă fragmentul VI de la p. 28, urmează apoi ca început al textului ce formează fragmentul VII, iar ultimele foi inedite — 79—84 — reprezintă continuarea fragmentului VII, ce sfîrșește pe p. 29. Paginile inedite se încadrează în arhetipul al doilea al *Învățăturilor*. Filele 70—75 cuprind lauda înțelepciunii, și paginile inedite încep prin compararea înțelepciunii celor doi frați biblici Iacov și Esau. În cuprinsul filelor 73^{v}—74 compară rolul domnului cu cel al stindardului în luptă — concentrarea oștilor în jurul lui, căderea steagului ducînd la pierderea luptei. Fila 76 conține îndemnul de a nu se lăcomi la multă avuție, ci aceasta să se împartă slugilor. Reversul aceleiași file consemnează convorbirea lui Aristotel cu discipolul său Alexandru cel Mare. Filele 79—82 cuprind îndemnul spre pocăință și curățenia sufletului, fila 82 spre milostenie față de săraci, reversul aceleiași file însumînd cuvinte împotriva cametei, o patimă comparată cu cea a caldeicului Mamon.

Așadar, în concluzie, paginile inedite ale versiunii slavone din al doilea arhetip sînt deosebit de importante în ansamblul versiunii slavone a *Învățăturilor lui Neagoe Basarab*.

Criteriile de editare a filelor inedite

Am folosit în publicarea filelor ce urmează criteriile întrebuințate de învățatul francez André Vaillant [5], care sînt perfecționarea celor preconizate de eruditul polon Emil Kałużniacki încă în anul 1878[6]. Astfel, am desfăcut prescurtările, întregirile cuprinzîndu-le între ( ). Dintre semnele diacritice am reținut numai accentul (ˋ), care indică pronunția, și paiericul, pe care l-am înlocuit cu echivalentul acestuia — apostroful. Am introdus punctuație modernă, majuscule pentru nume proprii și pentru cele care derivă din acestea, precum și alineate. În plus, am

---

[2] P. P. Panaitescu, *Cronicele slavo-române din sec. XV—XVI publicate de Ion Bogdan* (*Cronicele medievale ale României*, II), București, 1959, p. 218—263.

[3] S-a publicat în „Izvestija na seminara po slavjanska filologija pri Universiteta v Sofija za 1904 i 1905 god", Sofia, 1905, p. 70—72.

[4] Vezi P. P. Panaitescu, *Învățăturile lui Neagoe Basarab. Problema autenticității*, în „Balcania", V, 1.

[5] A. Vaillant, *Discours contre les ariens de saint Athanase*, (Academia Bulgară de științe), Sofia, 1954, p. 17.

[6] Emil Kałużniacki, *Dokumenta mołdawskie i mułtanskie z archiwum miasta Lwowa*, extras din „Akta grodzkie i ziemskie", VII, Lvov, 1878, p. 8 și urm.

introdus indicarea sfîrşitului de rînd printr-o linie verticală, iar a sfîrşitului de pagină prin două linii verticale. Pentru lămurirea cît mai deplină a traducerii, am introdus cuvinte lămuritoare, care nu există în textul slav, indicîndu-le prin ( ).

TEXTUL

твои мнѣ. И азь даль ѹбо̀ быХ(ь) те/бѣ мѣр'тикь мои. / Ісаа́в же бѣ / ѡбнажень ѡт оума, тѣмже не / [F. 70]
расмотривь ꙗко погоубити Хо/щет(ь) чъст(ь) своѫ̀ единого радї блюда ѡт / лещи, нѫ и приставь и
реч(е): „Даж(ь)дь ми ты блюдо ѡт лещи и въ/змѝ себѐ чъст(ь) моѫ̀ и столь мои.“ И/тѹ сам(ь)
даст(ь) чъст(ь) своѫ̀ и столь с ои Іако/вѹ, братѹ своемѹ.

Тѣмже и вы, / братїе моа̀, аще си въздадете / чъсть слоугам(ь) вашимь, ѡт само/волїа
вашего, без' ни единого / досаж(ь)денїа, да сѫть слоугы / вашѫ съ чъстїѧ, а вы да оста/нѣте без'
чъсти, за мита радї, / или за нѣкоѫ дворбѫ неправед(ь)нѫ, / или за нѣкое лаком'ство ваше, / еже
Хощете лакомити, те/ре си дадѣте чъсть, вы же / Хощете быти дрѹѕи Ісаавѹ. // А аще ли послоѹшаете [F. 70v]
слово / Г(оспод)а нашего Іу(суса) Х(рист)а да не дадѣ/те чъсть вашѫ дроугымъ, / вы же Хощете
быти господа/рїе цѣлоѹмны и разѹмны и / дроузи Іаковѹ.

Таже и азь, бра/тїе моа̀ елико разѹмѣХ(ь), сице ви / и въздаХ(ь) поѹченїе: Никогда / чъсть
вашѫ да не въздадите / слоугамь вашим(ь), понеже аще / даси ты чъст(ь) твоѫ̀ имь, ты / же чъсомѹ
потрѣбень есѝ; / или о тебѣ кто вънѧти има/ть да прїидеть к тебѣ, / когда̀ исплънишѝ волѧ вел'-/
мѫжемь твоимь, а кото/рыи слоужѫт' ти, а ты / правдѫ имь не сътварѣеши. / Аще бы оубѡ въсХо/-
тѣль ты имѣти оумь ра/зѹмень да познаеши ве//л'мѫжїе твоѫ̀, ты иХ(ь) есѝ поло/жиль на чъст(ь) [F. 71]
и съ единым(ь) гл(агол)омъ / гла(гола)ль имь: „Єси быти въ болѣр'/ствѣ“. И н(ы)нѣ ѹже лесно ти
іест(ь) ре/щи има: „Да изыдет(ь) вънь ѡт болѣ/р'ства и ѡт чъсти“. И когда̀ / въсХощеши рещѝ:
„Имам' си / комѹ гл(агол)омь“, а ѡны̀ ѡт тогда̀ / ни единыѫ власти имаѫть. / И егда си възымаеши
ты чъст(ь) ѡт / ниХ(ь), а ѡниХ(ь) никто Хощет(ь) почи/тати. Таж(е) когда̀ познаеши / ты и чъст(ь) и
оскѫдѣнїе, понѐже / имь ест(ь) тебе, почто да си да/ваеши чъст(ь) има, нѣка̀ да послѹ/жѫт(ь) и ѡны̀
тебѐ ꙗкоже нѣкыѫ / слоугы съ страХѡм(ь) и трепетѡм(ь) / и да познаѫть ꙗко ты есѝ сто/пань и
г(о)сп(о)д(а)рь над(ь) ними, ꙗкож(е) и под(о)/баеть слоуге прѣд(ь) г(о)сп(оди)ном(ь) своимъ / съ смѣренїемь
еже быти. А чъст(ь) // твоѫ̀ дондеже ти ѫ іест(ь) даль б(ог)ъ / ты же дръжѝ ѫ на рѫкѫ твоѫ̀. / [F. 71v]

Сего радї, с(ы)не мой, трѣзви сѧ и въ/нимаи въ оумѣ си и не прѣда/ж(ь)дь чъст(ь) своѫ̀
вел'мѫжем(ь) твоим' / понѐже ты поставлѣеши иХ(ь), / а не поставлѣѫт(ь) оны̀ тебѣ̀ /, нѫ тебѐ поставиль
іест(ь) Б(ог)ъ да / бѫдеши помазанникь его̀ / ꙗкоже реч(е) и прор(о)кь: „Постави Г(оспод)и / законодавца
над(ь) ними да разѹ/мѣѫть езыци ꙗко чл(о)в(ѣ)ци / сѫт(ь)“. Тѣмже и тебѐ избраль / ест(ь) Б(ог)ъ, ꙗко
да въси познаѫт' тѧ / ꙗко ты еси ѡт Г(оспод)а избрань да / бѫдеши има стопань и па/стыръ бл(а)гыи,
ꙗко да пасѣ̀/ши стадо Х(ристо)во без' лицемѣрїа. / Тѣмже и ты аще дос(то)инь есѝ, / еще наредѝ стадо
твоѐ, да / не бѫд(ѫ)ть единїи тлъсти, // дрѹѕїи же таемїи гладїѧ. Нѫ / въсѣм(ь) равно да възмѣриши [F. 72]
ко/мѹж(ь)до противѫ дѣлѹ егѡ̀ / и комоуж(ь)до какова іест(ь) слоужба, /такова да бѫдет(ь) емѹ
сладост(ь). /

А ѡт доХод(ь)ка твоего иже под(о)ба/еть тебѣ възѧти ѡт въсеѫ / земли, то да прїидет(ь)
въсѧ̀ въ / рѫкѹ твоѫ̀, да некако раз(ь)да/си властелом(ь) твоимь, или съ/рѡд(ь)никѡм(ь) твоим(ь), или
нѣкым(ь) / слоугам(ь) твоимь послоужи̇́ 'шим(ь) / ти, нѫ въсѧ̀ съ исправленїем(ь) / добром(ь) въ рѫкоу
твоеѫ да прїи/дет(ь). Таже, ѡт рѫкоу твоею ко/мѹ Хощеши дати, да се знает(ь) / и Харь дати
имат(ь) и да позна/ет' тѧ ꙗкоты есѝ помаза/нникь Б(о)жїи и г(о)сп(о)д(и)нь цѣль. По/нѐже кто Хощет(ь)
быти г(о)сп(о)д(и)нь, / емѹ же трѣбоует(ь) мнѡго ѹмъ, // да познаеть оумь г(о)сп(о)д(ь)скыи / оумь слоу- [F. 72v]
гам(ь) своимъ, нежели / да познаеть оумь слоугь оумъ / г(о)сп(о)д(ь)скыи. Понѐже аще видит(ь) / слоугы
мнѡгь оумь въ г(о)сп(о)д(ь)нѣ, / а ѡны̀и правомѹ послоужѫть / и мнѡгѫ чъст(ь) емѹ сътварѣѫт(ь), / а
егда̀ познаѫть его̀ немо/щна оумомь, а ѡны̀ г(о)сп(о)д(ь)ствѹ/ѫть его въ под(о)бїе свѣд(ѣ)тел'с/тва.
Понежѐ слоугы, како ви/дѧт(ь) г(о)сп(о)д(и)на, тако и слоужѫт(ь) емѹ, / понѐже еи право: Слоуга̀ ꙗкож(е) /
видит(ь) г(о)сп(о)д(и)на своего тако и слоу/жит(ь) емѹ, занеже г(о)сп(о)д(а)рь егда іест(ь) / оубогь оумомь,

слоугы же его̀ / почто да го слоужѫт(ь) по правдѣ / или да го почитаѫть? Єгда̀ / г(о)сп(о)д(а)рь ѡнь
[F. 73] оумь не имат(ь) да ра/зоумѣеть имь и слоужбѫ и чъст(ь) / коликѫ слоужбѫ полагаѫт(ь) // и троуд(ь)
его̀ радї, а ѡнь слоуж(ь)бѫ иХ(ь) / и троуд(ь) иХь не познавает(ь). Тѣм(ь)же, е/гда не познаваеть г(о)с-
п(о)д(а)рь слоуж(ь)бѫ / и троуд(ь) слоугам(ь) своим(ь), да ѡнь г(о)сп(о)д(а)рь / кои іест(ь) г(о)сп(о)д(а)рь
или слоугы его̀ / како Хощѫт(ь) слоужити или по/читати его̀? Ꙗ г(о)сп(о)д(а)рь ѡнь / иже имат(ь) оумь
мнѡгь, слоугы / его̀ слоужѫть емꙋ. И кто іест(ь) / приꙗтель ѡт слоугь его̀, тъ / слоужит(ь) емꙋ съ
оусръдїемь и пра/вдоѫ. Ꙗще ли бѫдеть нѣкто / и ѡт слоугь его̀ неприꙗтель емꙋ / и не Хотѧще имат(ь)
слоужити / емꙋ < тъ же възвратити сѧ къ немꙋ >[1] и приꙗтель емꙋ Хощет' / быти, понѐже видить его̀ / ꙗко
дос(то)инь іест(ь) и здравс'твоуеть / оумомь. Тѣмже, егда̀ видит(ь) / его ꙗко ест(ь) цѣль оумомь и
[F. 73v] дос(то)/инь и въ дворбѣ его̀ воины / его̀ съ страХѡм(ь) и оужасом(ь) прѣд(ь)стоѫт(ь) // Почто? Понѐже ви
Хощꙋт(ь) позна/ти ꙗко естѐ г(о)сп(о)д(а)рїе цѣлоꙋмны, / понѐже г(о)сп(о)д(а)рь иже іест(ь) цѣлоꙋмень, /
имат(ь) мнѡгодѣиство иже / дѣиствоует(ь) оумомь въсѣ̀ сѫт(ь) / на добродѣтель. Ꙗко ꙋмь / сѣдить въ тѣлѣ
чл(овѣ)чи съпро/тивно ꙗкоже и скѵп(ь)тро егда̀ стоить посрѣд(ь) браны. Таже / въ браны въсѧ̀ воин'ство
възи/рѣеть на скѵптро. И донде/же стоить скѵптро въ браны, / та брань не именꙋет сѧ побѣ/-
ж(ь)дена, аще и насилїе люто имат(ь), / ѡны же въсѝ възырѣѫт(ь) скѵп'/трꙋ и въсѝ събырѣѫт сѧ око/-
ло его̀. Ꙗ ѡт нелиже падет(ь) скѵ/п'тро въсѧ̀ воин'ство то ра/сыпѧт сѧ и не знаѫт сѧ единь / съ
[F. 74] дроугым(ь) како и камо идѫт(ь). / Тако іест(ь) и г(о)сп(о)д(а)рь, дондеже стоит(ь) // оумь его въ немь
цѣль, а воины / его̀ въсѝ събырѣѫт сѧ около / его̀, ꙗко к(е) и воискѝ около̀ скѵ/птра. И въсѝ прїемлѧт(ь)
поꙋченїе / ѡт г(о)сп(о)д(и)на того и мѫдрост(ь). И не тъ/чїѧ слоугы его̀ прїимаѫт(ь) поꙋ/ченїе и мѫ-
дрост(ь) нѫ и инїи по и/ныХ(ь) землѣХ(ь) прїимати Хощѫт(ь) ѡт / него поꙋченїе и мѫдрост(ь). Ꙗ егда /
напоустит(ь) г(о)сп(о)д(а)рь тѣло своѐ на блѫд(ь) / и пїан'ство и на [и] инаа, иже Б(ог)ъ / не любит(ь) и
погоублѣеть надеждѫ / и страХ(ь) Б(о)жїи и обоуꙗеть въ / силѣ своеи, Б(ог)ъ прогнѣвает сѧ / на нь и
дроугѡ зло горше не / сътварѣеть емꙋ, нѫ прѣж(ь)де / плѣнить оумь его̀. Тѣмже / егда̀ плѣнить ѡт
оума̀ его̀, ѡт / толѣ ни единоѫ добродѣте/ли не иматъ[2] ѡбрѣсти въ г(о)сп(о)д(ь)нѣ / ѡном(ь), нижѐ ни
[F. 74v] единоѫ чъсти // Хощет(ь) ѡнь имати ѡт слꙋгь своиХ(ь) / и от иныиХ(ь) г(о)сп(о)дь иже сѫт(ь) около /
него[3]. Ѡнь имь Хощет(ь) быти о сиХ(ь) въ порѫганїе и посмѣХ(ь) и слоугы̀ / его̀ разити сѧ Хощѫт(ь)
ѡт него / ꙗко и воскь таеи. Дондеже / стоашѫ скѵптро его̀, а ѡны / въсѝ стоаХѫ около его̀ и възы/-
рѣаХѫ на нь̀, а егда̀ паде сѧ скѵ/птро его̀, ѡни же въсѝ бѣгꙋ/ѫ млѧт сѧ и не вѣдѧще един(ь) /
дроугаго камо разыдошѫ сѧ /.

Також(ь)де и слоугы вашѫ, донде/же видѧт(ь) и разоумѣѫть ꙗко іест(ь) / оумь вашь въ вас(ъ),
оны̀ въсѝ съ/бырѣѫт сѧ окр(ь)сть вас(ъ). Ꙗще ли / видѧт(ь) ꙗко паднѫль іест(ь) оумь ва/шь ꙗкож(е)
и скѵптро ѡнно, о/ни же въсѝ разыдѫт сѧ ѡт вас(ъ). / То како да не разыдѫт сѧ ко/гда̀ гнѣвь
[F. 75] Б(о)жїи быст(ь) на вас(ъ) и // Б(ог)ъ плѣни вас(ъ) ѡт оума̀ вашего? /

Видите ли, братїе моа̀, колико / іест(ь) зло на кого̀ прогнѣвает сѧ / Б(ог)ъ и плѣнит(ь) его̀ ѡт
оума? Понѐ / же чл(овѣ)кь безꙋмень самь себѐ не / может(ь) ни единѫ добродѣтѣль / сътворити или чъст(ь),
да дроу/гомꙋ како может(ь) добродѣтѣ/ль или чъст(ь) сътворити? Ꙗ г(о)сп(о)д(а)рь / иже іест(ь)
цѣлоꙋмень, въсѧ̀ добро/дѣтѣли сѫт(ь) на нем(ь), пръвѣе ꙋбо / работает(ь) Г(осподо)ви и потом(ь) исплъ-
нѣ/еть волѧ Б(о)жїѧ на землѝ, на / кого же исправленїе оставле/нно іест(ь) да исправлѣет(ь) Б(ог)ꙋ и
чл(овѣ)ком(ь) / еще съ добрым(ь) оумомь сътва/рѣеть и съмиренїе и сладост(ь) / прїемлѧт(ь) ѡт него.

Тѣмже, / чѧдо и братїе моа̀, азь сице / наоучаѫ вас(ъ): Въсегда къ Б(ог)ꙋ мо/лити сѧ, ꙗко да
[F. 75v] оум(и)л(о)стивит сѧ // на вас(ъ) Г(оспод)ь и да даст(ь) вам(ь) чъст(ь). Понѐже / ѡт безоумїа въсѣ̀ еже
любить / врагь и волѣ емꙋ бываеть / и сътварѣет сѧ, а ѡт оума̀ до/бра въсѣ̀ еже Б(ог)ъ любит(ь) и
что / іест(ь) Б(ог)ꙋ оугодно исплънѣет сѧ. /

Єго радї наоучаѫ вас(ъ), братїе моа̀, / да просите ѡт Г(оспод)а чисть оумъ, / ꙗко да възможете
исплъни/ти въсѣ̀ Хотѣнїа его̀, иХ же / любит(ь) Б(ог)ъ, понѐже съ помощїѧ / Б(о)жїеѫ и съ чистым(ь)
оумомь, съ / сими исплънити имате волѧ / Б(о)жїѫ. Таже, молите Б(ог)а ꙗко / да бѫдет(ь) съ вами и не
лѣни/те сѧ Б(ог)ꙋ работати, нѫ рабо/таите емꙋ съ м(и)л(о)стынеѫ и миловаите слоугы вашѫ, / ꙗко да

---

[1] Omis în ms.
[2] În ms. greşit: имаши.
[3] În ms. greşit: иХь.

сѫт(ь) слоугы̀ вашѫ ѡблѣ/чени и оукрашенїи ꙗкожѐ вѣ/стѐ бол'ше и лѣпо, понѐже въ // правдѫ, то [F. 76]
|ест(ь) Хвала̀ и чъст(ь) г(о)сп(о)д(а)рꙋ и вистїарь оукрашень и живь. / Понѐже аще сѧ оскѫпиши и / лако-
миши ср(ь)д(ь)це твоѐ на иманїа / мнѡгаа и слоугы̀ твоѫ̀ оста/виши необлѣчени, ты же бе/з' слоугь
каковѫ Хвалѫ̀ Хоще/ши имѣти и каковь г(о)сп(о)д(а)рь / наречеши сѧ? Или ѡт вистїара / того мнѡгааго
егоже Хоще/ши събрати, каковаа ли по/л'за Хощет(ь) быти тебе ѡт того, понѐ/же и ты еси колико
чл(овѣ)кь и оу/мрѣти̇̀ Хощеши? Тѣмже, егда /оумрѣши, иманїе твоѐ тогда̀ / ѡстанет(ь) ѡт тебѐ поусто
и прїи/дет(ь) дроугыи иже не стѧжаль / ест(ь) въ стѧжанїе твоѐ: ꙗсть / и пїеть и растакает(ь) имѣнїе
твоѐ. И аще бѫдет(ь) мѫжь дос(то)инь да / милꙋеть слоугы своѫ̀, да съ//творить себѐ имѧ добро съ [F. 76v]
и/манїемь твоимь. А ты оста/неши оуничижень и съ двѣ /пагꙋбы голѣми: едино ꙋбо / съ оукоризноѫ
въ жити семь / и имѧ зло, въ вѣцѣ же ѡном(ь) / д(оу)ши погоубленїе /.

Тѣмже, с(ы)не мои̇̀ и братїе моа̀, / аще послоушаете мене, азь та/ко вас(ъ) наказоуѫ: Да не
събы̀/рѣете иманїа мнѡга и мръ/тва, нѫ иманїа ваша поло/жите на вое вашѫ, ꙗко да / бѫдет(ь)
вам(ь) вистїарь вашь въсегда / живь и веселїе прѣд(ь) очима ва/шима. Понѐже и ѡт дрѣвнѣго / закона
еще да въспомѣнѫ вам(ь) / что ꙋбѡ г(лаго)ла фїлософь Ари[Ха]/стотель къ ц(а)рю Алеѯандрꙋ / и въпра-
шае его̀: „Алеѯандре / съ что възель еси̇̀ и побѣдиль“ // . . . * нить тѣло своѐ и овалѣти въ/сХощет(ь) [F. 79]
д(оу)шѫ своѫ и не прите/четь къ покаанїю дондеже іест(ь) / въ живыиХ(ь), да очистит се тѣ/ло и
омыет сѧ д(оу)ша его̀, нѫ / оуповати въсХощет(ь) на възлюбле/нныѫ с(ы)ны своѫ̀, да очистеть / тѣло
и да омыѫть д(оу)шѫ его̀. / Тъ же іест(ь) надеж(ь)да соуХа̀ и без' испра/вленїа д(оу)ше. И ты дон-
деже съ / [съ] живыми быль еси̇̀ не очисти/ль еси̇̀ тѣло своѐ, нижѐ омыль / еси д(оу)шѫ своѫ и не
быст(ь) тебѐ ми/ло о д(оу)ши твоеи и да гониши / ты чистотѫ тѣлоу твоемꙋ, / нѫ Хощеши да надѣеши
сѧ нѣ/которым(ь), ꙗко да инїи очистѧ/т' тѧ и избавѧт' тѧ? Тое да̀ не / имаѫт(ь) инїи доста по-
печенїа о / д(оу)ши своеи и о тѣлѣ, или с(ы)новы / или братїа бѫд(ѫ)ть, како да изба//вить д(оу)шѫ своѫ̀ [F. 79v]
ѡт вѣч'ныХ(ь) мѫкь / нѫ еще оставлѣеши попеченїе / твоѐ на ниХ(ь) да пекѫт сѧ како да попекѫт сѧ
оны̀? И ты сътво/риль еси̇̀ грѣХ(ь); под(о)бает(ь) томꙋ съ/грѣшив'шомꙋ да печет сѧ о / съгрѣшенїи
своемь, да очистит(ь) / тѣло своѐ и омыеть д(оу)шѫ своѫ̀ / дондеже живь <есть> [1].

Таже** / братїе моа̀, егда̀ Б(ог)ꙋ съгрѣшим', / да течем(ь) скоро̀ къ покаанїю и / да іест(ь) намь
оупованїе на м(и)л(о)сть / Б(о)жїѧ и на с(ы)нове наше ѡныѫ / нерасмотренїи, кои сѫт(ь) с(ы)новы / наши
сѫщїи ѡт ср(ь)д(ь)ца нашего и / любимїи, сѫт(ь) с(ы)нѡвы иже сътво/риХѡм(ь) въ грѣсѣХ(ь), да с(ы)нѡвы
на/ши сѫщїи нелюбимїи, иже сѫт(ь) / и ты ѡт ср(ь)д(ь)ца нашего кои ли сѫт(ь)? То сѫт(ь) слъзы
точѧщеи, понѐ/же како сѫть любимїи с(ы)нѡ//вы наши ѡт ср(ь)д(ь)ца нашего, сице / и слъзы исХодѧть [F. 80]
ѡт ср(ь)д(ь)ца нашег(о). / И тїи сѫт(ь) с(ы)нѡвы наши о испра/вленїи. И егда̀ оскврънним(ь) мы / тѣло
наше и окалѣмь д(оу)шѧ / нашѫ, по м(и)л(о)сти Б(о)жїе, то сѫт(ь). / И ѡбрѣтает сѧ водѫ жива, / да
очистим(ь) тѣло наше и омы/ем(ь) д(оу)ше наше, понѐже слъзы / сѫт(ь) покаанїю крилѣ̀, и не тъ/чїѧ
крилѣ̀, нѫ и м(а)ти и пакы / дъщи.

Тѣмже, братїе мо̀а, / егда̀ съплѣтет сѧ о тѣлѣ на/шемь смола стоуденна и чрънна /да не оставимь
да исоушит сѧ / около тѣлѣ нашемь. Понѐ/же аще ѫ оставим(ь) прилѣпити сѧ / смолѣ о тѣлѣ нашем(ь)
въ длъго, / аз же бож сѧ, понѐже ни Хощет(ь) / стѧгнѫти тѣло дондеже / Хощет(ь) и ꙗзвити его̀ и д(оу)ше // [F. 80v]
наше почрънети Хощет(ь) ꙗко и / смола̀. Нѫ дондеже ѥст(ь) м(и)л(о)сть / Б(о)жїа съ нами и ѡбрѣтаем' /
мы ꙗко слъзы сѫт(ь) покаанїю кри/лѣ̀ и м(а)ти и дъщи, источник(ь) / живь и чисть, ꙗко да очис/тит(ь)
чл(овѣ)кь съ ним(и) смолѫ стоуде/ннѫ и чрънѫ и да прѣменит' д(оу)шѫ своѫ̀ въ свѣт(ь) свѣтлїи, /
ꙗкож(е) и въсѧ̀ д(оу)ше дроугом(ь) нашим(ь) / ѡт сего свѣта, иже бышѫ цѣ/ли мѫжїе и разꙋмны. Ѡни
же / омышѫ д(оу)ше своѐ и просвѣти/шѫ въ истинѫ, н(ы)нѣ свѣтли / стоѫть прѣд(ь) Г(осподо)мь
нашим(ь) Іу(сусомь) Х(рист)ѡм(ь)./

Таже и мы, братїе моа̀, дондеже / стоит(ь) празд(ь)никь, мы же да тръ/жьствоуим(ь), дондеже
имами / врѣмѧ̀ покаанїа и м(и)л(о)сть Б(о)жїа / ест(ь) съ нами, мы же да течем(ь), бра/тїе, да течем(ь),
да достигнѣмь // врѣмѧ̀ о покаанїи ꙗко и д(оу)ше / наше егда̀ Хощѫт(ь) стати прѣд(ь) Г(осподо)мь [F. 81]

---

* Urmează filele 77 şi 88 publicate de Lavrov în *op. cit.*, p. 28 şi 29 ca fiind foile 71 şi 82 ale manuscrisului, reproduse de P. P. Panaitescu în *op. cit.*, p. 248—250.

** După Таже copistul a scris жи, pe care însă apoi l-a şters.

[1] În ms greşit: еси.

Б(ого)мь нашим(ь), да не прѣд(ь)ста/нѫт(ь) посрамленне и осѫжденне, / д(оу)ше дроугом(ь) нашим(ь) свѣтлїи / и оулꙋченне, д(оу)ше наше да сѫт(ь) / прѣд(ь) Г(осподо)мь нашимь темни и погꙋ/бленне, д(оу)ше дроугѡм(ь) нашим(ь) да/прїимѫт(ь) веселїе и радост(ь), д(оу)ше на/ше да прїимѫт(ь) плачь и скръбь /и печаль, д(оу)ше дроугом(ь) нашим(ь) / вѣнчани съ вѣнцы нетлѣнны/ми, д(оу)ше наше невѣнчанїи и / посрамленїи, д(оу)ше же дроугом(ь) / нашим(ь) за потьщанїе иХ(ь) въсегда / съ Г(оспо)(до)мь нашим(ь), д(оу)ше же наше за / непотьщанїе наше и за мнѡжь/ство лѣности разлѫчет сѧ ѡт / Г(оспод)а своего.

[F. 81v] Сего радї и мы, бра/тїе моа̀, да потьщим(ь) се [да потъ/щим сѧ] дондеже врѣм(ѧ) имами // да не разлѫчѧт сѧ д(оу)ше нашѫ / ѡт лица̀ Г(оспод)а нашего / Іѵ(сѵса) Х(рист)а̀ и ѡт дрꙋ/говь нашиХ(ь) за мнѡжьства радї / лѣности и за непопеченїе наше, / еже мы не Хощем(ь) потьщати сѧ, / и за памѧтозлобїе ѡно еже въ/сегда Хранимо/ мы на ср(ь)д(ь)цїиХ(ь) на/шиХ(ь), памѧтозлобїе и гнѣвь егож(е) / Б(ог)ъ не любит(ь). Дондеже есмы въ / живыХ(ь), не вънимаем(ь) себѐ да сътво/римь, съмиренїе д(оу)шам(ь) нашимь. Таж(е) когда не сътворим(о) мы съми/ренїе дондеже есмы въ живыХ(ь), / да по трагꙋ нашем(ъ) кто нам(ь) Хощет(ь) / съмиренїе сътворити или еда̀ / имат(ь) кто брѣженїе да съмирит' / д(оу)шѧ наше по трагꙋ нашемъ,/братїе моа? Єгда нѣст(ь) нам(ь) было / мило о д(оу)шаХ(ь) нашиХ(ь), да съмирим(о) / иХь

[F. 82] дондеже бѣХѡм(ь) въ живыХ(ь)? / Занѐ по съмр(ь)ти съмиренїа нѣст(ь), // по съмр(ь)ти чистоты нѣст(ь), по съ/мр(ь)ти м(и)л(о)стыни нѣст(ь), нѫ донде/же ѥст(ь) чл(овѣ)кь живь и д(оу)ша ѡт тѣла / неразлѫчена еще, тогда̀ ѥст(ь) съ/миренїю врѣм(ѣни) и о д(оу)ши и о тѣлѣ. / Понѐже кто Хощет(ь) сътворити / съмирѣнїе съ братом(ь) своим(ь) дон'/деже ест(ь) живь, Б(ог)ъ же Хощеть / съмирити д(оу)шѫ его̀ и оупокои/ти на лонѣ Авраамли. / А иже кто Хощет(ь) прѣбывати въ / жити семь въ чистотѣ и цѣ/ломѫдрїи и не оскврънит(ь) д(оу)шѫ / и тѣло, Б(ог)ъ же Хощет(ь) просвѣти/ти д(оу)шѫ его̀ паче сл(ъ)н(ь)ца свѣтлѣишѫ. / И иже кто въсХощет(ь) быти м(и)л(о)стив' / и раздѣлити въсХощет(ь) м(и)л(о)стын/ѧ нищїим(ь) въ правдѫ на страшнѣм же сѫдищи пом(и)лованъ / Хощет(ь) быти одеснѫѧ Г(оспод)а нашег(о).

[F. 82v] Ѡ, братїе моа̀, видите ли // колико ѥст(ь) велїа м(и)л(о)сть Б(о)жїа и / въсегда призывает(ь) нас(ъ) къ немꙋ. / Тѣмже дондеже призывает' / нас(ъ) къ немꙋ, да не сътворимь / ѡчаанїе, понѐже ѡчаанїе ѥст(ь) / самодѣло вражїе велїе и кто / творить очаанїе, сїи сам(ь) себѐ / оудави. Прочее да оставимь, / братїе моа̀, ѡчаанїе, да изба/вим сѧ ѡт лица̀ Сатанина. Да / прїимѣм(ь) смѣренїе и да насладим сѧ ѡт лица Г(оспод)а нашего.

Сего / радї, братїе моа̀, въсегда болше ест(ь) / да приближим сѧ къ Б(о)ж(ь)ствным(ь) / писанїемь, занѐ показанно / быст(ь) вамь, братїе моа̀, люта / быти лиХоиманїа лѫваваго / стр(а)сть. Понѐ ѡт сели въспрени / и нектомꙋ лиХоим'ствꙋи, нѫ / паче и ꙗже злѣ събрала еси до/брѣѥ расточи̇̀. И оупод(о)би

[F. 83] сѧ // строитетелю неправедномꙋ иже о/клеветань быст(ь) къ г(о)с(по)д(и)нꙋ своемꙋ / ꙗко злѣ̀ строе г(о)сп(оди)нꙋ своемꙋ има/нїа. Сего бо и ты оупод(о)би сѧ / о добрѣ̀, ѡнь оубо копати не / могыи и просити стыдѣ сѧ, / домысли сѧ добрѣ̀ и разоумнѣ / да прѣложенїемь строител'ства / приеть бѫдет(ь) ѡт длъжникь и / ѡбрѣщет(ь) покои. Таково ꙋбо̀ что и ты сътвори̇̀, да аще въ / пръвыХ(ь) не обрѣте сѧ понѣ̀ въ/торыХ(ь) не погрѣшиши и аще / чистѫѧ м(и)л(о)стынѧ ѡт своиХ(ь) не съ/твори, понѣ ѡт Мамѡны непра/веднаго, ѡт иХ же лиХоим'ст[во]/ва раздаи. Чл(овѣ)колюбив' бо ѥст(ь) Б(ог)ъ / и събранныХ(ь) злѣ на послѣдокь ра/стачѣемаа трѣбоуѫщїим(ь) прие/млет(ь). Аще нектомꙋ лиХоимь/ствоуеши или

[F. 83v] събырѣеши по//Хвалит' же и тебѐ Б(ог)ъ, ꙗкож(е) поХва/ли иконѡма ѡного неправед/наго, аще и ты на послѣдокь ꙗкож(е) ѡнь добрѣ̀ и разꙋмно ꙋстро/иши ꙗже о тебѐ.

Тѣмже по/тъщи сѧ, ѡ с(ы)не, и коупи себѣ̀ / елеи, дондеже стоить житїа / сего тръжьство, оускори̇̀ къ / продаѫщїим(ь) нищїимь, прѣж(ь)де / даже не разорит сѧ таковое тръ/жьство ѡт нелиже разори/т сѧ, ѡт толи не имат(ь) быти ни / продаѫщаго, ни коупꙋѫщаго, / нѫ къждо ꙗже ѡт сѫдꙋ коуплѧ / сътворит(ь), ѡныи тамо ѡбрѧ/щет(ь).

С(ы)не, не лѣни сѧ бл(а)гаа тво/рити, нижѐ непщоуи бл(а)гое / не творити оубожьства жи/тїа

[F. 84] сего радї, иманїемь оскѫ/дѣнїа и продлъженїа старости, / недѫгом(ь) чаанїе и елика таковаа. // Сїа бо непещванїа сѫт(ь) сꙋетнаа / и лѫкавыиХ(ь) бѣсо̀вь прилозъ'и. Нѫ ѡт(ъ)ганѣи ѡт себѐ таковыХ(ь) съвѣ /-тоуѫщиХ(ь) ти лѫкавыиХ(ь) бѣсо̀вь / и ненавистникь, иже таковым(ь) / нем(и)л(о)ср(ь)дїемь твоѫ̀ пагоубѫ съдѣ/ваѫщимъ, не послоушаи оубо /иХ(ь), нѫ съпротиви сѧ ꙋбо имь и / ѡт(ъ)жены̀ иХь знаменїемь кр(ь)стным(ь) / и съ дръзостїѧ рци̇̀ къ ним(ъ): „Ѡт(ъ)/стѫпите ѡт мене въси̇̀ творѧ/щеи безаконїе, не слоужѫ

бо / вам(ъ), нѫ заповѣд(ь) ѫже прїеХь ѡт / бл(а)г(о)д(а)т(е)лѣ моегò, съ веселїемъ сътво/рѧ, тъи бо чл(о)(вѣ)колюбїемь своим(ь) / съпоспѣшит' ми въ бл(а)гое."

Єи,/ с(ы)не мои̂ възлюблен(ь)не, да не не/брѣжеши таковааго бл(а)годѣ/ланїа, еже къ нищїим(ь) подаа/нїа, Б(ог)ъ оубо немнѡжьства / дарòвь и жрътвь оумолень бы//ваеть, нѫ съвѣстїѧ бл(а)гое и [F. 84v] ве/лед(оу)шным(ь) произволенїемь, кро/тка бо податeлѣ любить Б(ог)ъ. / Єда не възможно іест(ь) Б(ог)ꙋ напита/ти алчѧщїиХ(ь), иже петїими / Хлѣбы пѧт(ь) тысѫщь насытивь ? / Или не възможно іест(ь) Б(ог)ꙋ напоити / жѫж(ь)дѫщїиХ(ь), иже ѡт тврьдаго / камене водѫ источивыи? Да / не бѫдет(ь). Нѣст(ь) бо ничтоже съпро/тивлѣѫщеи сѧ Б(о)ж(ь)ствнои воли / егò ꙗко томꙋ покланѣти / сѧ въсѣко колѣно н(е)б(е)сныХ(ь) и зе/мльныиХ(ь) и прѣисподныиХ(ь). И ни / единого же трѣбоуѫт(ь), нѫ твоѐ / сп(а)сенїе тъчїѧ любит(ь), да м(и)л(о)сты/неѫ прощенїе прїимеши мнѡ/гыХ(ь) твоиХ(ь) съгрѣшенїи и измѣ/ниши сѧ емꙋ, еже безоумно / нем(и)л(о)ср(ь)дїемь прогнѣваль еси̂.

С(ы)не, да не въсХощеши неп'ще . . . . *

TRADUCERE

...** tău mie. Şi eu aşadar ţi-aş fi dat merticul meu. Iar Esau era gol de minte, de [F. 70] aceea nesocotind că-şi va pierde cinstea pentru un blid de linte ci stăruind a şi zis : „Dă-mi tu blidul de linte şi ia-ţi cinstea mea şi scaunul meu". Şi atunci singur a dat cinstea sa şi scaunul său fratelui său Iacov.

De aceea şi voi, fraţii mei, dacă vă veţi da cinstea slugilor voastre, de bunăvoia voastră, fără nici o ruşine, să fie slugile voastre cu cinste, iar voi să rămîneţi fără cinste, sau pentru vreo răsplată, sau pentru vreo slujbă nedreaptă, sau pentru vreo lăcomie a voastră la care vă veţi lăcomi, de vă daţi cinstea şi voi veţi fi prietenii lui Esau. || Iar dacă veţi asculta cuvîntul [F. 70v] Domnului nostru Iisus Hristos, să nu vă daţi cinstea voastră altora, apoi voi veţi fi domni întregi la minte şi înţelepţi şi prieteni lui Iacov.

De aceea şi eu, fraţii mei, cît m-am priceput aşa şi învăţătură v-am dat : „Niciodată să nu vă daţi cinstea voastră slugilor voastre, pentru că dacă tu dai cinstea ta lor, iar tu la ce mai eşti trebuincios ; sau despre tine cine va ţine seamă (ca) să vină la tine cînd vei împlini dorinţa boierilor tăi, iar celor care-ţi slujesc, tu nu le faci dreptate. Aşadar dacă tu ai fi avut minte înţăleaptă, să cunoşti || pe boierii tăi, tu i-ai fi pus în cinste şi (numai) [F. 71] cu o vorbă le-ai fi grăit : „Vei fi în boierie". Şi acum de mult ţi-ar fi lesne a le spune : „Să iasă afară din boierie şi din cinste". Şi cînd vei spune : „Am spus cuiva o vorbă", iar ei de atunci nici o putere nu (mai) au. Şi cînd îţi vei lua tu cinstea de la ei, iar pe ei nimeni nu-i va cinsti. Astfel cînd tu vei cunoaşte (că) şi cinstea şi sărăcia le este lor de la tine, de ce să-ţi dai cinstea lor, ci să-ţi slujească şi ei cu frică şi cu teamă, ca nişte slugi şi să cunoască că tu eşti stăpîn şi domn peste ei, cum se şi cuvine slugii înaintea domnului său, să fie cu smerenie. Şi cinstea || ta, pînă cînd ţi-a dat-o Dumnezeu, iar tu să o ţii în mîna ta. [F. 71v]

Şi astfel, fiul meu, deşteaptă-te şi pătrunde în mintea ta şi nu-ţi da cinstea ta boierilor tăi, fiindcă tu îi pui pe ei şi nu ei te pun pe tine, însă pe tine te-a pus Dumnezeu să fii unsul lui, după cum şi proorocul a spus : „Pune, Doamne, dătător de lege peste ei să se pătrundă toate neamurile că sînt oameni". De aceea şi pe tine te-a ales Dumnezeu, ca să te afle toţi că tu eşti ales de Domnul să fii lor stăpîn şi păstor bun, ca să paşti turma lui

---

* Lipsesc mai multe file din manuscris, iar foaia prezentă ce urmează şi care noi am numerotat-o cu cifra 85 este publicată de Lavrov în *op. cit.*, p. 19 ca fila 30 a manuscrisului. Aceeaşi foaie este reprodusă de P. P. Panaitescu în *op. cit.*, p. 250—251 la începutul fragmentului X.

** Textul continuă de pe f. 69v unde începutul frazei are în traducere românească următorul conţinut : *dacă aş fi ştiut că vrei să-mi dai cinstea ta şi scaunul*, după care urmează *tău mie* de mai sus.

Hristos fără fățărnicie. Astfel și tu, dacă ești vrednic, încă orînduiește turma ta ca să nu fie unii
[F.72] grași || iar alții *să se topească de foame*[1]. Ci să măsori tuturor deopotrivă, fiecăruia după fapta lui și fiecăruia cum îi este slujba tot așa să-i fie și dulceața.

Iar din venitul tău care se cuvine ție a lua din toată țara, acesta să vină totul în mîna ta, nici cum să-l împarți dregătorilor tăi sau rudelor tale sau vreunor slugi ale tale care ți-au slujit, ci totul cu bună întocmire să vină în mîna ta. Așadar, din mîna ta cui vei da, să se știe, și mulțumire va da și să te cunoască pe tine că ești unsul lui Dumnezeu și domn pe
[F.72^{v}] de-a-întregul. Fiindcă cui va fi domn îi trebuie multă minte, || să cunoască mintea domnului mintea slugilor sale, decît să cunoască mintea slugilor mintea domnului. De aceea dacă văd slugile minte multă la domn, și ei vor sluji cu drept și multă cinste îi vor face, dar cînd îl vor ști pe el neputincios la minte, și ei (îl țin) că domnește numai în chipul mărturiei. Fiindcă slugile, cum îl văd pe domn [că este] așa îi și slujesc, pentru că așa e drept : sluga cum îl vede pe domnul său așa îi și slujește, fiindcă domnul cînd este sărac la minte, slugile lui de ce să-l slujească după dreptate sau să-l cinstească? Cînd acel domn nu are minte să priceapă slujba
[F.73] și cinstea lor, cîtă slujbă || și trudă fac pentru el, iar el slujba lor și munca lor nu o cunoaște. De aceea, cînd domnul nu cunoaște slujba și truda slugilor sale, acel domn care este domn, sau slugile lui cum vor sluji lui sau îl vor cinsti? Iar acel domn care are multă minte, slugile lui slujesc lui. Și cine-i este prieten dintre slugile lui, acela îi slujește lui cu silință și cu dreptate. Dacă-i va fi cineva dintre slugile lui și dușman lui, și nevrînd a-i sluji, < acesta se va întoarce la el > [2] și îi va fi prieten, fiindcă îl vede că este vrednic și zdravăn la minte. Și astfel-
[F.73^{v}] cînd îl vede că este întreg la minte și vrednic și în slujba lui, ostașii lui cu teamă și cu înfricoșare (îi) stau în față || De ce? Pentru că vor a vă cunoaște că sînteți domni întregi la minte, fiindcă domnul care este întreg la minte are multă hărnicie, care [cîte] lucrează toate sînt spre facere de bine. Că mintea șade în timpul anului deopotrivă ca și steagul cînd stă în mijlocul luptei. De aceea în luptă întreaga oștire privește la steag. Și pînă cînd stă steagul în luptă, acea luptă nu se cheamă (că) este înfrîntă cu toate că (este în) crîncenă apăsare, ei însă toți privesc spre steag și toți se adună în jurul lui. Iar de cînd steagul cade, atunci întreaga oaste se risipește și nu știu unul de altul cum și unde merg. Așa este și domnul, pînă cînd stă
[F.74] || mintea lui în el întreagă, și ostașii lui toți se adună în jurul lui ca și oastea în jurul steagului. Și toți primesc învățătură și înțelepciune de la acel domn. Și nu numai slugile lui primesc învățătură și înțălepciune, ci și alții de prin alte țări vor primi de la el învățătură și înțelepciune. Iar cînd domnul va slobozi trupul său spre curvie și beție și spre altele ce Dumnezeu nu iubește și va pierde nădejdea și frica de Dumnezeu și înnebunește în tăria lui, Dumnezeu se va mînia pe dînsul și alt rău mai mare nu-i va face, ci mai întîi îi răpește mintea. Și astfel, după ce ia din mintea lui, de atunci nici o faptă bună nu se va afla în acel domn,
[F.74^{v}] nici vreo cinste || va avea acela de la slugile sale și de la alți domni care sînt în jurul lui. El va fi dinspre aceștia întru ocară și batjocură, iar slugile lui se vor risipi de lîngă el ca și ceara topită. Pînă ce *au stat*[3] steagul lui, și ei toți au stat în jurul lui și au privit la el, iar cînd a căzut steagul lui, și ei toți fug, slăbesc, neștiind unul de altul unde s-au risipit.

Tot așa și slugile voastre, pînă ce văd și înțeleg că este mintea voastră în voi, ei toți se adună în jurul vostru. Dar dacă văd că a căzut mintea voastră ca și acel steag, iar ei toți se risipesc de voi. Atunci cum să nu se risipească, cînd mînia lui Dumnezeu a fost asupra
[F.75] voastră și || Dumnezeu v-a prădat de mintea voastră.

Vedeți oare, frații mei, cît rău este asupra celui pe care se mînie Dumnezeu și îl pradă de minte? Fiindcă omul fără minte singur sieși nu poate nici o faptă bună sau cinste să-și facă, dar altuia cum poate să facă faptă bună sau cinste? Iar domnul care este întreg la minte toate

---

[1] Expresie românească tradusă în slavonă.

[2] Omis în ms. slav.

[3] În arhetipul slavon s-a tradus din românește forma veche românească de plural în loc de singular.

faptele bune sînt asupra lui, mai întîi că lucrează Domnului şi apoi că împlineşte voia lui Dumnezeu pe pămînt, asupra căruia este lăsată orînduire ca să orînduiască lui Dumnezeu şi pe oameni încă să-i întocmească cu bună minte, şi pace şi dulceață să primească de la el.

De aceea, fiule şi fraţii mei, eu aşa vă învăţ : Întotdeauna rugaţi-vă către Dumnezeu ca
[F.75v] să se milostivească || asupra voastră Domnul şi să vă dea vouă cinste. Fiindcă din nebunie este şi se face tot ceea ce iubeşte diavolul, iar din mintea cea bună tot ceea ce iubeşte Dumnezeu; şi se împlineşte ce îi este plăcut lui.

Pentru aceasta vă învăţ pe voi, fraţii mei, să cereţi de la Domnul minte curată, ca să puteţi împlini toate vrerile lui, pe care le iubeşte Dumnezeu, deoarece cu ajutorul lui Dumnezeu şi cu minte curată : cu acestea veţi împlini voia lui Dumnezeu. Aşadar, rugaţi pe Dumnezeu ca să fie cu voi şi nu vă leneviţi a lucra lui Dumnezeu,ci lucraţi-i cu milostenie şi miluiţi slugile
[F.76] voastre, ca să fie slugile voastre îmbrăcate şi împodobite cum veţi şti mai frumos, fiindcă în || dreptate, atunci este laudă şi cinste domnului şi comoară împodobită şi vie. De aceea dacă te vei zgîrci şi vei lăcomi inima ta la avere multă, şi slugile tale le vei lăsa neîmbrăcate. Tu, dar, fără slugi ce fel de laudă vei avea şi ce fel de domn te vei numi? Sau din comoara aceea multă pe care o vei aduna, oare ce fel de folos îţi va fi ţie de la aceea, fiindcă şi tu eşti cît omul şi vei muri? Şi astfel cînd mori, atunci averea ta rămîne pustie de tine şi va veni altul care nu a agonisit la averea ta : mănîncă şi bea şi risipeşte averea ta. Şi dacă va
[F.76v] fi bărbat vrednic, să miluiască slugile sale, să-şi || facă nume bun cu averea ta. Iar tu vei rămîne defăimat şi cu două mari pagube : una, aşadar, cu defăimare în această viaţă şi nume rău, iar pe ceea lume sufletului pierzanie.

De aceea, fiul meu şi fraţii mei, dacă mă veţi asculta, eu aşa vă învăţ : Să nu adunaţi avere multă şi moartă, ci averea voastră puneţi-o pe ostaşii voştri, ca să vă fie comoara voastră totdeauna vie şi desfătare înaintea ochilor voştri. Şi astfel încă şi din legea veche să vă amintesc ce dar a grăit Aristotel filozoful către împăratul Alexandru şi l-a întrebat : „Alexandre cu
[F.79] ce ai luat şi ai biruit ...* || va spurca trupul său şi va întina sufletul său şi nu va alerga spre pocăinţă pînă cînd este între vii, să-şi cureţe trupul şi să-şi spele sufletul său, ci va nădăjdui spre iubiţii săi fii, (ca) să-i cureţe trupul şi să-i spele trupul. Dar aceasta este nădejde seacă şi fără îndreptarea sufletului. Şi tu pînă cînd ai fost cu cei vii nu ţi-ai curăţat trupul tău, nici nu ţi-ai spălat sufletul tău şi nu ţi-a fost ţie milă de sufletul tău de goneşti tu curăţenia sufletului tău, ci vrei să nădăjduieşti la alţii, ca alţii să te cureţe şi să te mîntuiască? Aceia alţii n-au să aibă destulă grijă de sufletul şi de trupul lor, sau că (îţi) vor fi fii sau fraţi, ca să-şi
[F.79v] mîntuiască || sufletul lor de vecinicile chinuri, ci încă lasi grija ta asupra lor ca să se îngrijească, (dar) cum să se îngrijească aceştia? Şi tu ai făcut păcatul; se cuvine (dar) aceluia care a greşit să se îngrijească de greşeala sa, să-şi cureţe trupul său şi să-şi spele sufletul său cît este viu.

Aşadar, fraţii mei, cînd greşim lui Dumnezeu să alergăm iute spre pocăinţă şi să ne fie nădejdea la mila lui Dumnezeu şi la fiii noştri aceia (pe care) nu i-am îngrijit, care sînt fiii noştri fiind din inima voastră. Şi iubiţi sînt fiii pe care i-am făcut în păcate, fiind fiii noştri şi cei care sînt neiubiţi. Şi cei din inima noastră care sînt oare? Aceştia sînt lacrimele vărsate, căci
[F. 80] cum sînt iubiţi fiii || noştri din inima noastră, aşa şi lacrimele pornesc din inima noastră. Şi aceştia sînt fiii noştri întru îndreptare. Şi cînd noi spurcăm trupul nostru şi întinăm sufletul nostru, după mila lui Dumnezeu aceştia sînt. Şi se află apă vie să curăţim trupul nostru şi să spălăm sufletul nostru, fiindcă lacrimele sînt aripele pocăinţii şi nu numai aripele, ci şi mumă şi fiică încă.

De aceea, fraţii mei, cînd se va înfăşura de trupul nostru smoala rece şi neagră, să nu (o) lăsăm să se usuce în jurul trupului nostru. Deoarece dacă lăsăm smoala să se lipească de trupul
[F.80v] nostru îndelung, eu mă tem că va strînge nu numai trupul cît vrea, ci îl va şi răni, iar sufletul ||

---

* Vezi nota p. 491 de la textul slav privind filele 77 şi 78 ce urmează.

nostru se va înnegri ca şi smoala. Dar pînă cînd este mila lui Dumnezeu cu noi, şi noi aflăm că lacrimile sînt aripele pocăinţei şi muma şi fiica izvor viu şi curat, ca să cureţe omul cu ele smoala rece şi neagră şi să primenească sufletul său în lumină luminată (ca) şi tot sufletul prietenilor noştri din această lume, care au fost bărbaţi neprihăniţi şi înţelepţi. Aceia dar şi-au spălat sufletul lor şi s-au preamărit în adevăr, (iar) acum stau luminaţi înaintea Domnului nostru Iisus Hristos.

Aşadar şi noi, fraţii mei, cît stă sărbătoarea, şi noi să sărbătorim, pînă cînd avem vremea pocăinţei şi mila lui Dumnezeu este cu noi, iar (apoi) noi, fraţilor, să alergăm, să alergăm să
F.81] ajungem || vremea de pocăinţă, ca şi sufletele noastre, cînd vor sta în faţa Domnului Dumnezeului nostru, să nu se înfăţişeze ruşinate şi osîndite, (iar) sufletele prietenilor noştri luminate şi primite, sufletele noastre să fie înaintea Domnului nostru întunecate şi pierdute, (iar) sufletele pritenilor noştri să primească desfătare şi bucurie, sufletele noastre să primească jale şi întristare şi supărare, (iar) sufletele prietenilor noştri încununate cu cununi neputrezite, sufletele noastre neîncununate şi ruşinate, (iar) sufletele prietenilor noştri pentru silinţa lor (să fie) întotdeauna cu Domnul nostru, iar sufletele noastre pentru nesilinţa noastră şi pentru mulţimea lenei să fie despărţite de Domnul său.

F.81v] Pentru aceasta şi noi, fraţii mei, să ne silim pînă cînd avem vreme, || (ca) să nu se despartă sufletele noastre de faţa Domnului nostru Iisus Hristos şi de prietenii noştri din pricina mulţimii lenei şi pentru nesilinţa noastră, că noi nu vrem a ne îngriji şi pentru acea pizmă pe care noi întotdeauna o păstrăm în inimile noastre; pizma şi mînia pe care Dumnezeu nu le iubeşte. Pînă cînd sîntem între vii, nu ne rîvnim (ca) să facem împăcare sufletelor noastre. Aşadar cînd noi nu vom face împăcare pînă cînd sîntem între vii, apoi în urma noastră cine ne va face împăcare sau are oare cineva grijă ca să împace sufletele noastre în urma noastră, fraţii mei? Cum nu ne-a fost milă de sufletele noastre să le împăcăm pînă cînd am fost între
F.82] vii? Fiindcă după moarte nu este împăcare, || după moarte nu este curăţenie, după moarte nu este milostenie, ci pînă cînd este omul viu şi sufletul nu este despărţit de trup, încă atunci este vremea de împăcare şi a sufletului şi a trupului. Pentru că cine va face împăcare cu fratele său pînă cînd este viu, şi Dumnezeu va împăca sufletul său şi îl va odihni în sînul lui Avraam. Iar cel care va petrece în această viaţă în curăţenie şi înţălepciune şi nu va spurca sufletul şi trupul, şi Dumnezeu va lumina sufletul său mai mult decît soarele cel mai strălucitor. Şi cel care va vrea să fie milostiv şi va împărţi milostenie săracilor în dreptate, şi la înfricoşata judecată va fi miluit de-a dreapta Domnului nostru.

F.82v] O, fraţii mei, vedeţi oare || cît este de mare mila lui Dumnezeu şi totdeauna ne cheamă la el. De aceea pînă cînd ne cheamă la el, să nu ne dăm deznădejdii, fiindcă deznădejdea este avuţia cea mare a diavolului şi cine se dă deznădejdii, acesta singur pe sine se sugrumă. Aşadar să lăsăm, fraţii mei, deznădejdea, să ne izbăvim de faţa Satanei. Să primim smerenie şi să ne îndulcim de faţa Domnului nostru.

Pentru aceasta, fraţii mei, totdeauna este mai mare (lucru) să ne apropiem de dumnezeieştile scripturi, fiindcă vi s-a arătat, fraţii mei, (că) camăta este patima aprigă a diavolului. (Ci) măcar de acum deşteaptă-te şi nu lua camătă cuiva, ci şi răul ce l-ai adunat mai bine încă
[F. 83] cheltuieşte-l. Şi asemuieşte-te || iconomului nedrept care a fost clevetit faţă de domnul său că rău făureşte averea domnului său. Aceasta dar şi tu asemuieşte-i-te în bine, căci acela neputînd săpa şi cere s-a ruşinat, bine şi înţelept s-a gîndit că prin năzuinţa făptuirii va fi primit de la datornici şi îşi va afla odihnă. Astfel, dar, ceva fă şi tu, că dacă nu te-ai aflat printre cei dintîi, măcar de cei de ai doilea nu te vei lipsi şi dacă milostenie curată nu ai făcut dintru ale tale, ci de la Mamon cel nedrept, apoi împarte din această camătă. Căci Dumnezeu este iubitor de oameni şi primeşte cele adunate rău (care) după aceea sînt cheltuite pentru cei
[F.83v] care au nevoie. Dacă nu iei camătă cuiva sau agoniseşti, || iar Dumnezeu te va lăuda şi pe tine, după cum a lăudat pe acel iconom nedrept, dacă şi tu la urmă ca şi el vei întocmi bine şi înţelept cele ale tale.

De aceea nevoiește-te, o, fiule, și cumpără sieți untdelemn pînă cînd stă tîrgul acestei lumi, grăbește-te către săracii care-l vînd, pînă cînd nu se surpă un astfel de tîrg, (că) de cînd se surpă, de atunci nu va fi nici vînzător „nici cumpărător, ci fiecare ce de aici face cumpărătură, acela o va afla acolo.

Fiule, nu te lenevi a face (cele) bune, nici nu te socoti a nu face bine din pricina sărăciei acestei lumi, pentru lipsa averii și a prelungirii bătrîneții (și) așteptarea neputinții și cîte (ca)
F.84] acestea ||. Căci aceste nesocotiri sînt deșarte și înșelăciuni ale duhurilor rele. Ci alungă de la tine astfel de duhuri rele și dușmane care te sfătuiesc, căci printr-o astfel de nemilostivire pagubă îți vei face; așadar nu le asculta, ci împotrivește-te deci lor și alungă-le prin semnul crucii și cu îndrăzneală grăiește către ele: „Depărtați-vă de mine, toți făcătorii de nelegiuire, căci nu slujesc vouă, ci porunca pe care am primit-o de la făcătorul meu de bine aceasta o voiu face cu bucurie, căci cu iubirea sa de oameni mă va ajuta în bine".

F.84^{v}] Ei, fiul meu iubit, să nu nesocotești o astfel de facere de bine, cea de dăruire către săraci, căci Dumnezeu este milostiv || nu de mulțimea darurilor și a jertfelor, ci Dumnezeu iubește buna știință și voia din inimă mare a dăruitorului blînd. Oare nu-i este cu putință a hrăni pe cei flămînzi lui Dumnezeu, care cu cinci pîini a hrănit cinci mii? Sau nu-i este cu putință ca să adape pe cei însetați lui Dumnezeu, care din piatră tare a izvorît apă? Aceasta n-are să fie! Nu este dar nimic să se împotrivească voinței lui Dumnezeu, căci acestuia i se închină orice ființă din cele cerești și pămîntești și din cele mai mari adîncuri. Și nici una nu-i trebuiește, ci numai mîntuirea ta iubește, prin milostenie să primești iertarea multelor tale păcate, și schimbă-te față de el, pe care l-ai mîniat prin nebunia nemilosteniei.

Fiule, să nu vrei a nesocoti...*

*Vezi nota de la f. 84^{v} a textului slav.

CORESPONDENȚĂ INEDITĂ: AL. ODOBESCU; B. P. HASDEU

D. PĂCURARIU

Publicăm mai jos o parte a corespondenței aparținînd unor personalități românești, aflată în arhivele vieneze și de a cărei tipărire în volum, la Editura pentru Literatură, ne îngrijim. În cazul de față am ales cîteva scrisori ale scriitorilor Odobescu și Hasdeu adresate lui Miklosich, profesor la Universitatea din Viena și cel mai important specialist în filologia slavă din a doua jumătate a veacului trecut. Marele lingvist și om de cultură vienez a întreținut legături cu mulți filologi și scriitori români și a fost îndeaproape preocupat, în cadrul cercetărilor sale, de studiul limbii române și al culturii noastre vechi, în legătură cu care a lăsat studii însemnate și pentru care fapt, la propunerea lui Maiorescu și Hasdeu, a fost ales membru de onoare al Academiei Române. Scrisorile publicate aici se referă la interesul acestui învățat pentru limba și cultura noastră, interes sprijinit de intelectuali români, ca Odobescu, Hasdeu ș.a., care i-au furnizat informații bibliografice, cărți românești, uneori texte ale unor manuscrise de studiat. Ele adaugă noi amănunte la biografia a doi mari scriitori români.

AL. ODOBESCU[1]

Bucarest, le 4 mars 1870

I

Monsieur,

Il y a déjà quelques années (je crois que c'était en 1863), j'ai eu l'honneur de vous voir une fois à la bibliothèque impériale de Vienne et plus tard je me suis fait un plaisir de vous donner connaissance de la découverte d'un manuscrit slave (un psautier avec commentaires, ayant appartenu à Branco Mladenowich en 1346), que j'avais trouvé en 1860 dans le monastère Bistritza (en Roumanie, district de Vâlcea) et que j'avais apporté à la bibliothèque nationale de Bucarest.

Tout dernièrement il m'a été dit que vous étiez désireux, Monsieur, de voir et d'étudier cet intéressant manuscrit, mais que vous ne saviez pas quel moyen prendre pour l'obtenir. Aussi, dans l'intérêt de la science, je me fais un devoir de vous écrire ces quelques lignes pour vous dire que ce manuscrit se trouve confié entre mes mains et qu'il me sera très facile de vous l'envoyer à votre adresse, si vous vouliez bien me faire parvenir une requête à l'adresse de S. Ex. Monsieur le Ministre des Cultes et de l'Instruction publique de Roumanie, par laquelle vous demanderiez, pour un temps déterminé, le manuscrit slave en question, rapporté

[1] Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 137/20.

en 1861 par Mr. A. Odobesco du Monastère de Bistritza et appartenant aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Bucarest. Cette requête, rédigée en langue française, je me charge de la faire appointiller dans un sens favorable par Mr. le Ministre et le volume ne tardera pas à se trouver entre vos mains, au grand profit de la philologie et peut-être même de l'histoire des Slaves méridionaux.

Peut-être aussi, après examen, songerez-vous à sa publication et, dans ce cas, il serait fort possible que notre ministère se chargeât des frais. Quant à moi je suis presque convaincu que je n'aurai pas de peine à obtenir que notre gouvernement fasse les frais d'une édition de ce volume, dirigée par une main aussi habile et aussi expérimentée que la vôtre.

Je voudrais, Monsieur, terminer cette lettre, sans pouvoir être accusé par vous d'indiscrétion, cependant — vous devez le savoir — la tentation est bien grande pour un homme qui s'occupe d'études philologiques, surtout quand il s'agit de connaître des travaux qui ont rapport à sa langue natale ! En bien, Monsieur, il y a plusieurs années que je fais chercher votre dissertation sur *l'Elément slave dans le Roumain*, et elle est introuvable. Peut-être en auriez vous quelques exemplaires de surplus, et vous plairait-il d'obliger, en le lui envoyant, celui qui profite de cette occasion, Monsieur, pour vous prier d'agréer, avec ses remerciements anticipés l'assurance de sa considération la plus distinguée.

Odobesco

A. Odobescu
(Bucarest Roumanie)
str. Poştelor no. 24

II

Monsieur,

Ayant reçu hier votre lettre en date du 5 décembre et les intéressantes brochures que vous avez bien voulu y joindre, je m'empresse de vous en remercier en mon nom et en celui de notre Société Académique, dont deux de ces brochures vont enrichir la bibliothèque.

Très prochainement j'aurai l'honneur de vous expédier, en paquet, le petit traité de *Roja* sur les Roumaines de la Macédoine ; quant à présent, je vous envoie sous bande la Grammaire macédo-roumaine de Mr. le Professeur *Maximu*, dont l'auteur lui-même m'a remis un exemplaire pour vous.

Je dois, de plus, me hâter de réparer une erreur que j'ai avancée dans une de mes lettres. *Boiadji* a réellement été réimprimé à Bucarest, en 1862, par les soins du même professeur Maximu et aux frais de M. C. Negri, alors agent diplomatique de Roumanie à Constantinople ; mais les exemplaires de cette réimpression ayant presque tous été aussitôt expédiés en Macédoine, sont devenus très rares à Bucarest ; je suis cependant à la recherche de deux exemplaires ; le premier trouvé sera pour vous, Monsieur ; je me réserverai le deuxième.

En ce qui concerne la publication de nos documents historiques, il est à espérer que dans notre Société Académique, qui vient à peine d'être constituée depuis deux ans, nous nous en occuperons d'une façon plus suivie ; jusqu'à présent cependant diverses tentatives, plus ou moins heureuses, ont été faites par des particuliers (Mr. Cogalnitchanu, N. Balcescu, Laurianu, Codrescu, Papiu Ilarianu, l'évêque Melchisedek, B. P. Hasdeu, etc.). Je crois que parmi ces travaux partiels, celui qui pourra vous intéresser le plus c'est *l'Archiva historica* de M. B. Hasdeu, dont je mettrai un exemplaire dans le prochain paquet que j'aurai l'honneur de vous envoyer.

Je suis impatient de connaître, Monsieur, votre opinion sur notre manuscrit de Branco Mladenowicz. Est-ce réellement un document de quelqu'intérêt pour la philologie palaeoslave et pour l'histoire de la Serbie?

Veuillez bien agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération très distinguée

Odobescu

Bucarest, le 20/8 X-re 1870

III

Bucarest, 21 novembre 1870

Monsieur,

Si j'ai longtemps tardé à répondre à la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser en date du 9 août, c'est que j'ai été absent du pays depuis le mois de juin jusqu'à ces derniers jours.

Aussitôt, cependant que je suis arrivé à Bucarest, je me suis fait un agréable devoir de remettre au Ministre des Cultes et de l'Instruction publique votre requête au sujet de l'envoi à Vienne du Psautier de Branco Mladenovitz, et immédiatement j'ai obtenu, en date du 3/15 novembre (Note N° 10, 854) l'autorisation de vous faire parvenir ce précieux manuscrit que, selon votre désir, vous pourrez garder pendant l'espace de six mois.

J'ajoute de mon côté, Monsieur, que, si vous étiez dans l'intention d'en publier une édition avec des notes critiques, et si de plus vous le jugiez opportun, je me ferais un plaisir d'intervenir auprès de notre gouvernement pour qu'il se chargeât des frais de publication; et, de plus, si vous le jugiez nécessaire, je vous fournirais en plus de ce que j'ai déjà publié dans la Revista Romana (1861, p. 702—708), quelques détails sur le Monastère de Bistritza où, en 1860, j'ai trouvé cet intéressant manuscrit.

Veuillez bien, Monsieur, en m'accusant réception du paquet qui contient le volume et que je remets aujourd'hui à la poste, sous votre adresse, me faire part de vos intentions au sujet de la publication du Psautier de Branco Mladenovitz; nous tenons tous à grand honneur de vous voir, une fois de plus, vous occuper, dans vos remarquables travaux, de la Roumanie et des faits intéressants que notre patrie apporte dans le cercle des études philologiques.

Vous me demandez, Monsieur, dans votre lettre, s'il est vrai qu'on a réimprimé chez nous la grammaire macédono-roumaine de Boiadji? Je puis vous certifier qu'on n'en a pas fait de nouvelle édition ni à Bucarest, ni à Iassy; mais j'ai comme un vague souvenir d'avoir entendu qu'elle avait été dernièrement réimprimée à Craïova, dans la petite Valachie. J'ai écrit à ce sujet là-bas et j'attends la réponse pour vous la communiquer.

En attendant cependant, je puis vous annoncer que je possède un exemplaire de l'édition originale de Vienne 1813, ainsi qu'un exemplaire des *Untersuchungen über die Romanier welche jenseits der Donau wohnen, von J. C. Rosa. Pesth, 1808*; et que je les tiens tous les deux à votre disposition pour tout le temps qu'il vous plaira de les avoir entre les mains.

Dans ces dernières années, on a de plus publié à Bucarest deux grammaires de ce même dialecte; la première, qui est déjà devenue une rareté, mais dont je ne désespère pas de trouver prochainement un exemplaire pour vous l'offrir, porte le titre: „Rapeda idea de gramateca macedonorumanesca compusa de I. C. Massimu. Bucuresci 1862. 1 vol. 8° — 153 pages." (en roumain et macédoine et en grec moderne). Ne serait-ce pas ce livre dont vous avez entendu parler comme d'une réimpression de Boiadgi?

Vous trouverez la seconde dans le paquet où se trouve le Psautier slave et je vous prie de vouloir bien accepter, pour le moment, cette petite brochure, comme un bien insignifiant témoignage de la haute estime et de la considération distinguée que vous porte

Votre dévoué serviteur Odobesco

P.S. Je ne puis fermer cette trop longue lettre, sans vous remercier, Monsieur, pour les intéressantes publications que vous avez bien voulu m'envoyer et pour vous exprimer aussi ma reconnaissance pour votre dissertation sur les Eléments slaves dans le Roumain que vous avez l'obligeance de m'annoncer dans votre lettre. En apprenant que vous étiez assez bon pour m'en réserver un exemplaire, je me suis empressé de déposer à la Bibliothèque de notre Société Académique, celui que j'avais été assez heureux pour acquérir à la vente des livres du Gen. Otto John. — C'est un travail qui ne doit manquer dans nos bibliothèques philologiques.

IV

Monsieur

Il y a quelqueus jours déjà que j'ai reçu par la poste le manuscrit slave de Branco Mladenovitz, qui avait été précédé par votre lettre du 22 décembre expiré.

Je viens, Monsieur, vous en accuser réception et en même temps vous remercier pour les nombreuses et intéressantes brochures qui accompagnaient cet envoi, où se trouvait aussi Boiadji et Rosa.

Votre libéralité à cet égard m'encourage, Monsieur, à vous demander de vouloir bien me faire part aussi des publications où vous aurez pu utiliser notre manuscrit de Bistritza. Je suis fort impatient d'avoir sur cette pièce, qui m'a paru, à moi profane, de quelque importance, l'avis du Doyen des slavisants de notre époque.

Je saisis cette occasion, Monsieur, pour vous réitérer l'expression de ma considération a plus distinguée.

Odobesco

Bucarest, le 16 janvier 1872

V

Monsieur.

Je reçois à l'instant la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser en date du 19 de ce mois, et comme malheureusement la question à laquelle vous vous intéressez pour le moment, c'est-à-dire la langue et l'histoire des Cigains, n'ont été jusqu'à présent le sujet d'aucune étude spéciale imprimée en Roumanie, je m'empresse de vous communiquer ce fait, en y ajoutant quelques indications bibliographiques, qui risquent de vous être superflues, si vous avez déjà connaissance des articles que je veux vous mentionner.

M. Paul Bataillard, qui a visité la Roumanie et a écrit sur les Cigains, a publié dernièrement deux articles, où il analyse tous les travaux publiés jusqu'à ce jour sur ce sujet. Ces articles se trouvent dans la *Revue critique d'histoire et de littérature*, publiés à Paris, chez A. Franck (fascicules du 28 mai 1870 et du 1er décembre 1871).

De plus, un écrivain Roumain, Mr. B. P. Hasdeu, dans un commentaire sur le document de Stephane Douchan de 1348, qui a été publié dans le *Glasnik* de Belgrad, 1862, parle fort succinctement de la présence des Cigains en Roumanie au XIVe siècle (Arhiva istorica a Romaniei de B. P. Hasdeu. Tom. III, pag. 191. Bucuresci, 1867).

Dois-je ajouter à ces indications insignifiantes, une troisième qui a surtout rapport aux contes et aux anecdotes comiques, dont les Cigains sont le sujet dans le peuple roumain? *M.J.C.*

Fundescu, dans un recueil intitulé : Litteratura populară. Basme, Oraţii, Păcălituri şi ghicitori adunate de I. C. Fundescu, Bucureşci (Socek) IIe édit. 1870, a imprimé quelques-unes des plaisanteries, et les moins triviales, car la plupart d'entre elles, fussent-elles en prose ou en rimes, dépassent toutes les bornes de la convenance. C'est la poèsie [...]* des Roumains. On les nomme *pacalituri ţiganesci*, d'après le nom de Pacala (nommé *Bacala* dans les Walachische Märchen des frères Schott), personnage grotesque et rusé qui joue un grand rôle dans les contes populaires roumains.

La revue périodique « Foaia societăţii Romanismul », anul II 1871. N. 2—5, publie aussi une satire populaire intitulée : Pascile ţiganilor (Les Pâques des Cigains).

Je mets à la poste, sous bande, ces deux petits volumes à votre adresse. Je ne suppose pas qu'ils puissent vous intéresser autrement qu'en vous donnant une idée des sentiments dédaigneux et dérisoires que le peuple roumain professe à l'égard de cette malheureuse race, à laquelle il se garde bien de s'unir ; vos y trouverez peut-être aussi quelques expressions caractéristiques, mélangées à du roumain travesti à la manière des Cigains.

La Bibliothèque nationale de Bucarest contient, parmi de forts intéressants manuscrits sur la langue et l'histoire des Roumains, par un écrivain transylvain du dernier siècle, *Budai-Deleanu*, qui vécut en Bucovine, un poème intitulé : *Ciganeida sau Tabara Ciganilor, poemation iroi-comico-satiricu*, qui reproduit beaucoup de ces récits burlesques. (Voir le rapport de M. Papiu Ilarianu dans les Analele Societăţii Academice Române, Tom. III, Sesiunea 1870, pag. 114, Bucuresci, 1871).

Mais je ne veux pas abuser plus longtemps, Monsieur, de votre temps et tout en vous remerciant d'avance pour les exemplaires de votre Mémoire sur le Psautier que vous voulez bien me promettre, je vous prie d'agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Odobesco

Bucarest, le 28 janvier 1872

B. P. HASDEU[2]

I

Très honoré Monsieur et collègue,

Je viens de recevoir votre aimable lettre justement quand je me préparais de vous écrire moi-même. Je vous envoie demain par la poste le volume de la « Columna » pour l'année expirée, où il se trouve tout ce qu'y a été publié relativement aux Tzigans, et beaucoup de textes slaves ou roumains qui pourraient avoir pour vous quelque intérêt. Mon ami N. Constantinescu, le seul tziganiste en Roumanie, possède une foule de matériaux de toute espèce, et il m'a promis depuis longtemps de vous l'envoyer en masse, mais son péché est d'être diablement paresseux. Je ne cesserai pas de le presser.

Maintenant, voici une question. Dans Cannof (p. 14) je trouve : golémi-*te*, *tézi* gradini, *tézi* dváma-*ta* hóra, dváma-*ta tézi* hora. Dans Colanov (p. 324, note 4) je vois : конюмy *му*, нуле *му му* etc. Ne serait-ce pas un double article comme en roumain dans anu*l čel* bun, ou en albanais dans rĕriu *i* mirĕ? Je viens d'envoyer à Ascoli, qui a bien voulu me consulter sur ce type morphologique, une étude développée, où je parle aussi du phénomène bulgare. Mal heureusement, je ne possède que le 1er volume de votre Grammaire, de sorte que je ne pouvais pas savoir si vous avez émis quelque opinion là-dessus. Je pourrais bien pourtant y revenir à l'occasion de l'épreuve de l'article qui me sera envoyée par la rédaction de l'*Archivio*. En tout cas je solliciterai beaucoup votre réponse relativement à ce point.

* Indescifrabil.

[2] Ibid., Autogr. 134/133.

Les anciens textes et glosses publiés dans la Columna vont paraître bientôt séparément avec une longue introduction par Schuchardt. Pour le moment, en attendant l'apparition, je vous envoie ci-joint l'annonce.

Je ne sais si vous avez reçu mon programme sur les *Obiceile juridice ale Românilor*. C'est Bogišič qui s'était chargé de vous le transmettre.

Sur ce, j'ai l'honneur d'être, très honoré Monsieur et collègue,

Votre très dévoué serviteur
B. P. Hasdeu

le 12 mai 78.

II

Très honoré collègue,

Mr. Jarník, pendant son séjour à Bucarest, m'a communiqué une petite chanson qu'il a entendu chanter en Bohème et *qui m'intéresse infiniment*. A présent, je la relis, et je vois qu'elle n'est pas tout à fait bohème ; mais j'ignore à quelle dialecte elle pourrait appartenir. Me voilà donc recourant à vos lumières, en vous priant en même temps de vouloir bien me dire, si vous connaissez une chanson populaire analogue chez les Slaves. Ne serait-elle pas valaque de Moravie ?

Mille excuses pour cette importunité, et les plus chaleureux compliments pour votre excellente étude *Über die Wanderungen der Rumänen*.

Votre très dévoué
B. P. Hasdeu

le 6/18 septembre 79

III

MINISTERUL INSTRUCTIUNII
PUBLICE ŞI AL CULTELOR
Consiliul permanent al Instrucţiunii

Illustre collègue et ami,

Je prends la liberté de solliciter de votre part quelques lignes (une page ou deux) pour *l'Album macédo-roumain*. En cas d'acquiescement à cette sollicitation, Vous aurez l'extrême obligeance de les envoyer à l'adresse de mon ami et collègue V. A. Urechia, professeur à l'Université.

Veuillez bien agréer l'assurance de ma haute considération

très dévoué serviteur
B. P. Hasdeu

le 3 avril 1880

IV

Très honoré collègue,

L'Album macédo-roumain est une espèce de *Paris-Murcie*, mais avec plus de latitude pour les auteurs, latitude qualificative et quantitative : long ou court, étude ou simple observation. Votre écrit, n'importe de quelle nature, sera reçu avec reconnaissance.

Depuis deux jours je suis à Czernowitz pour y examiner un certain manuscrit et demain je repars pour Bucarest. Avant mon départ, sur ma proposition, soutenue par Mr. Maioresco, l'Académie Roumaine vous a élu à l'unanimité *membre honoraire*. Comme Secrétaire général, je vous le notifierai officiellement après mon retour.

Agréez, illustre collègue, l'assurance de ma plus haute considération

très dévoué
B. P. Hasdeu

le 18/30 avril 80

P.S. Je me fais le plaisir de vous annoncer que l'Académie a décérné aux *Cuvente den Bătrâni* le grand prix Héliade de 5000 frs.

V

Illustre collègue,

Vous avez eu l'extrême obligeance de m'offrir la dernière livraison *Beiträge*, et je viens d'observer qu'il me manque précisément celle qui lui précède, c'est-à-dire « Reflexe der nicht-ateinischen Consonanten ». Puis-je la solliciter ?

J'ai l'honneur d'être,
Illustre collègue,
Votre très dévoué serviteur
B. P. Hasdeu

le 3 janvier 83

LIRISMUL ROMÂNESC ŞI PSIHOLOGIA POPOARELOR*

TUDOR VIANU

Mi s-a întîmplat, călătorind în străinătate sau primind vizita unui străin în România, să fiu întrebat care sunt lucrurile cele mai caracteristice la noi şi acele care sunt vrednice a fi cunoscute şi observate mai cu dinadinsul. Alegerea mea oscila între feluritele tipuri de peisagiu, între diferitele monumente istorice sau între numeroasele personalităţi ale trecutului. Muntele cu pădurile lui, dealurile petrolifere şi bălţile sau Delta Dunării mi se păreau că reprezintă ţara noastră cu aceleaşi drepturi. Staţiile arheologice din Dobrogea şi Transilvania, mănăstirile Bucovinei, ale Moldovei şi ale Olteniei, colecţiile artei populare credeam că-şi pot disputa cu îndreptăţiri egale dreptul de a reprezenta ţara veche şi nouă, temeliile şi dezvoltarea ei în timp. Mai multe din numele oamenilor de altădată îmi veneau în acelaşi timp pe buze. Dar pe cînd nu mă puteam decide să elimin amintirea unora din aceştia, simţeam lămurit că o anumită categorie a culturii noastre trebuie neapărat pomenită şi că, fără cunoaşterea ei, imaginea ţării şi civilizaţiei noastre ar rămînea incompletă şi poate falsificată. Din nefericire, această categorie este aceea care poate fi transmisă mai puţin, poezia lirică în toată dezvoltarea ei modernă, adică acea formă a expresiei naţionale care îşi extrage adevărul ei din însăşi intimitatea şi spontaneitatea care o caracterizează.

Nu o dată de altfel acei cari cultivă psihologia popoarelor au recurs la lirsim ca la unul din instrumentele cele mai delicate ale definiţiilor naţionale. „Vocea popoarelor în cîntecele lor" este o formulă pe care ne-a transmis-o romantismul cu justificări care încă nu s-au perimat. Tot la lirism, în cadrul general al literaturii, a recurs odată F. Brunetière, atunci cînd a construit paralelismul dintre *galici* şi *preţioşi* (les gaulois şi les précieux), ca cele două categorii constitutive ale sufletului francez. Dar exemplul francez este destul de greu de atins, deoarece cultura franceză, prin propria ei vechime şi prin aceea a reflecţiunii care i-a fost consacrată,

---

* Articolul lui Tudor Vianu *Lirismul românesc şi psihologia popoarelor* (3 pagini de manuscris inedit, provenit din colecţia G. C. Nicolescu, comunicat de Tatiana Nicolescu; astăzi în arhiva documentară a Institutului „George Călinescu"), scris probabil pe la finele anului 1943, tratează o problemă de filozofie a culturii. Conţinutul de idei e al epocii şi corespunde cu menţiunea de pe ultima filă, „ian. 1944", şi cu preocupările dominante din activitatea autorului dintre 1943—1944.

Pe manuscris există cîteva mici ştersături care dovedesc că e prima formă a redactării, iar implicaţiile de oralitate ale stilului ne dau impresia că textul este al unei mici conferinţe. În anul 1944 profesorul a mai ţinut conferinţe cu subiecte de filozofie a culturii, ca cea despre „Spiritul european şi filozofia istoriei", la 22 martie, în cadrul Universităţii libere (ciclul „Componentele spiritului european"). Tot în 1944 a apărut şi volumul *Filozofia culturii*. Pentru această ipoteză a destinaţiei orale pledează şi faptul că nu avem nici o trimitere bibliografică (*Emil Manu*).

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 3, P. 507—509. BUCUREŞTI, 1968

este una din cele mai raționalizate din lume. Există poate națiuni în care psihologia popoarelor este mai cultivată decît în Franța. Există însă puține alte popoare care, deopotrivă cu cel francez, să aibă o psihologie mai clară, fixată în modele mai inalterabile, sistematizată în categorii mai răspicate. Nu cred ca aceasta să fie simpla perspectivă a unui străin. Ca vechi cititor al criticilor și gînditorilor francezi cred a-mi putea da seama ce rol joacă în operele lor reprezentările, incomparabil mai clare decît la alte popoare, despre felurile de a fi ale sufletului național.

Să mi se permită deci a mă inspira dintr-un model francez, vorbind la rîndu-mi despre un dualism românesc în formele poeziei noastre lirice. Nu voi coborî, pentru a-l explica, în domeniul atît de conjectural al substanței vitale a poporului nostru. Dualismul apare mai limpede decît în străfunduri, pe crestele vieții, în lumina puternică a creațiilor evoluate de cultură. De-o parte îl văd pe Eminescu, geniu profund și turburător, spirit filozofic și muzical, construind o imagine a lumii peste care este tras un ușor voal de neguri. De cealaltă parte îl zăresc pe Alecsandri, spirit luminos și echilibrat, „poet solar", făcînd să culmineze creația sa într-o poezie descriptivă, în care impresionează perfecțiunea și claritatea detaliilor văzute. Unul este un adept al romantismului germanic, un cîntăreț al pădurii care, în toată Europa centrală, alcătuiește, cu marea ei pată de umbră și răcoare, cadrul de inspirație al romantismului. Celălalt este un spirit latin, atras în călătoriile sale de Italia și de coasta Mediteranei franceze și spaniole, de cerurile sudice sub care s-au înălțat altădată templele clasicismului. În succesiunea acestor doi mari strămoși apare toată bogăția de forme a lirismului nostru mai nou, al cărui studiu ar avea de cîștigat dacă ar fi privit în raport cu acest dualism inițial.

M-am întrebat adeseori care din aceste două direcții au precumpănit în totalitatea producției noastre lirice și care dintre ele este mai urmată de tinerii scriitori ai ceasului de față. Însemnătatea lui Eminescu, care privit și în sine a rămas pînă astăzi cel mai covîrșitor fenomen al literaturii noastre, se precizează dacă îl privim în latura contribuției lui lingvistice. Într-un fel s-a scris înainte de Eminescu, altfel după el. Pecetea pe care el a aplicat-o graiului nostru este indelebilă, încît vocabularul, formele sintactice, și chiar unele legături de cuvinte mai pot fi semnalate în producția de azi, după aproape șapte decenii de cînd glasul lui a încetat să mai răsune. Limba lui pare fragedă ca în prima zi, în timp ce aceea a contimporanului mai vîrstnic Alecsandri dă semne de oboseală. Cîntecul lui Eminescu este apoi încărcat, pentru noi, cu o putere emotivă atît de mare, încît astăzi încă tineretul îl redescopere cu zguduirea intimă a unei crize de adolescență. Și cu toate acestea, cine parcurge foarte întinsa producție lirică dintre cele două războaie are impresia că tema principală a poeților noștri mai noi a fost tocmai cucerirea, prin imaginație și viziune, a lumii sensibile. Observația valorează mai întîi pentru un poet atît de semnificativ al epocii mai noi, ca Tudor Arghezi, a cărui putere imagistică este negalată. Aceeași observație se poate face și pentru întreaga școală poetică a revistei „Gîndirea", cu Blaga, Crainic, Maniu, Pillat și Voiculescu, la cari lumea sensibilă, surprinsă în actul unei percepțiuni intense, a sărbătorit mari triumfuri. Grupul poeților moldoveni de la „Viața Românească", un Philippide, un Demostene Botez, posedînd o înzestrare mai muzicală, sunt și ei meșteri de o mare virtuozitate în manevrarea metaforei evocatoare.

S-ar părea că darul vizual, deschiderea atenției către lumea văzută, a crescut în ultimele generații, în măsura comprimării acestor atitudini în toată întinderea trecutului nostru. Să nu se uite că întreaga noastră cultură trecută este o ramură a Bizanțului, dominată de figura omului religios atașat transcendenței. Pe la începutul veacului trecut se produce însă o mare schimbare, nu numai în cultura noastră spirituală, dar și în așezările comune ale vieții noastre, în costume, în obiceiuri, în instituții. Omul român trecea de la stilul oriental la stilul apusean al vieții. Smuls din cadrele lui tradiționale, el trebuia să-și creeze altele, și această lume, pe care urma oarecum s-o cucerească din nou, devine obiectul unei atenții încîntate, printre ale cărei * fructe cred că trebuie socotit și lirismul românesc mai nou, plin de atîta vigoare și varietate în evocarea lumii văzute și pipăite.

* În text *cărui*.

Un alt rod al acestei reîntoarceri către lume a fost pictura românească mai nouă, care cu un Grigorescu şi Andreescu coincide atît de fericit cu momentul impresionist francez şi care, mai tîrziu, cu pictori ca Luchian sau Petraşcu obţine o expresie atît de surprinzător paralelă cu lirismul mai nou. Aceeaşi încîntare în faţa lumii ne vorbeşte din ambele manifestări, aceeaşi uimire a ochiului şi a celorlalte simţuri, desigur ca expresia aceleiaşi vocaţii plastice eliberate din lunga constrîngere a trecutului. Împrejurarea mi-ar da deci dreptul să recomand, acelora care ar dori să găsească o cale către cunoaşterea mai apropiată a felului românesc de a fi, alături de operele poeţilor, pînzele pictorilor şi să indic în amîndouă gestul cel mai expresiv al civilizaţiei noastre mai noi.

[Ian. 1944]

O SCHIŢĂ DE MORAVURI A LUI M. KOGĂLNICEANU NECUNOSCUTĂ (1860)

AL. ZUB

Dacă opera literară propriu-zisă a lui Kogălniceanu se încheie în 1850 cu *Tainele inimei*, manifestări beletristice — izbucniri accidentale, cu o finalitate politică evidentă — pot fi surprinse şi după această dată. În schiţa *Idei greşite*, de pildă, scrisă în colaborare cu I. Ghica (1856) [1], satiriza colportarea în presa străină a unor opinii false, menite să discrediteze principatele dunărene într-un moment decisiv pentru destinul lor. În toiul unor aprinse dezbateri europene şi în perspectiva apropiatului congres ce urma să statueze, la Paris, asupra principiilor de organizare a principatelor, schiţa citată trebuia să contracareze efectul vătămător al unor „idei greşite" cu privire la caracterul neadecvat al constituţionalismului pentru viitoarea organizare a principatelor, sporind în felul acesta arsenalul de luptă al partidei unioniste. Dialogînd fictiv cu o „Excelenţie", autorul clarifică problema cu mijloace mai accesibile marelui public şi mai eficace. Tot astfel, vrînd să combată, în 1879, cezarismul lui I. C. Brătianu, îi adresa, la adăpostul unui pseudonim nostim (*N. Creţinescu, bărbier din Iaşi*), o scrisoare deschisă — veritabil pamflet, plin de spirit şi de vigoare [2]. Interesant de observat — în afara analogiilor stilistice — că bărbierul comentator al politicii „vizirului" se revendică şi el „de pe ţărmurile Bahluiului".

Vom încerca să lămurim în cele ce urmează împrejurările în care a apărut în „Stéoa Dunării" (1860), sub pseudonimul *Civis Bahluensis* [3], o altă schiţă de moravuri întrunind virtuţile cunoscute ale prozei lui Kogălniceanu; şi vom aduce totodată şi dovezile stilistice şi ideologice care susţin paternitatea propusă.

Unirea se înfăptuise, dar opera de reforme aşteptată de partizanii progresului întîrzia. Fiecare principat continua să aibă guvernul său, iar o comisie centrală se întrunea la Focşani pentru alcătuirea legilor comune. Activitatea acesteia era însă paralizată de manevrele majorităţii reacţionare. La un moment dat se reactualiza ideea principelui străin, pe care Ko-

[1] În necunoaşterea manuscrisului, Dan Simonescu i-o atribuie lui M. Kogălniceanu („Ramuri", 1966, nr. 6, p. 17; „Studii", 1966, nr. 5, p. 863—871). Descoperind, recent, autograful lui I. Ghica, Virgil Ionescu i-a atribuit-o acestuia din urmă („Revista de istorie şi teorie literară", 16, 1967, nr. 3, p. 467). Colaţionarea originalului cu textul apărut în „Stéoa Dunării" şi adăugarea iniţialei lui Kogălniceanu („K") la semnătura lui I. Ghica („Ion***") indică însă cu certitudine o colaborare a celor doi cărturari militanţi (cf. lucrarea noastră, *Asupra unor scrieri ale lui Kogălniceanu din epoca Unirii*, manuscris).

[2] Cf. Augustin Z. N. Pop, *Kogălniceanu inedit*, comunicare prezentată la sesiunea ştiinţifică închinată lui M. Kogălniceanu la împlinirea unui veac şi jumătate de la naşterea sa — Bucureşti, 8 septembrie 1967.

[3] *Curierul Iaşilor, 10 februarie 1860*, „Stéoa Dunării", V, 1860, nr. 22 (10 februarie), p. 1—4.

gălniceanu — el care insistase în ajunul Unirii pentru proclamarea solemnă a acestui principiu — o combătea ca inoportună. Într-un editorial care poartă, indiscutabil, pecetea sa ideologică şi stilistică, M. Kogălniceanu scria : „Ei ! Dar poate Măria Sa Alexandru Ioan I nu prea place boierilor ! Cu atît mai bine. Deie Domnul încă din ce în ce să placă mai puţin, căci aceasta ar fi cea mai mare dovadă că domnul e bun şi drept ; şi nu e cunună mai frumoasă şi mai glorioasă pentru un principe decît binecuvîntarea unui popor pe care el l-ar fi ridicat din impilare" [4]. Adevărata unire trebuia să fie realizată de aici înainte şi ea reclama o vastă operă de renovare, pe care n-o puteau presta „oamenii trecutului". „La legi noi, oameni noi" — proclamase Kogălniceanu cu simţul său infailibil de a fixa într-o formulă lapidară exigenţa majoră a momentului. Entuziasmului febril din ajunul Unirii i-a urmat însă decepţia [5]. Ministerele, observa un contemporan, „se schimbau ca blidele". Cuza contase pe o formulă de compromis, încercînd să intereseze partidele într-o conlucrare salutară, dar a întîmpinat obstrucţie sistematică. Într-un singur an s-au succedat în Moldova trei guverne, iar această instabilitate politică periclita însăşi Unirea. În cele din urmă, ca o soluţie *in extremis*, domnitorul a trebuit să cheme la putere, după alegerile din februarie, două guverne de stînga ; Kogălniceanu în Moldova şi N. Golescu în Ţara Românească [6]. Cel dintîi, instalat la 30 aprilie 1860, avea să dureze aproape un an. Comentînd demersurile pentru cristalizarea unui nou guvern, Kogălniceanu afirma că unirea nu e „o idee politică abstractă, ci un princip care avea să tragă cu sine toate reformele sociale, toate îmbunătăţirile morale şi politice de care sîntem lipsiţi" [7].

În preajma alegerilor care aveau să ducă, în cele din urmă, la constituirea de către Kogălniceanu a noului cabinet, el a scris — la adăpostul pseudonimului *Civis Bahluensis* — spiritualul şi savurosul foileton *Curierul Iaşilor, 10 februarie 1860*, care comportă, stilistic şi ideologic, analogii evidente cu *Adunări dănţuitoare* şi *Nou chip de a face curte*. E o satiră politică-socială scrisă cu vioiciune şi vigoare. Perspectiva e aceea a unui observator ce mimează naivitatea, cu gîndul de a-şi amuza cititorii. „La dracul politica măcar o dată pe săptămînă. Belzebut să aibă parte de toţi acei care ne silesc să facem apostazie, să scriem cu un condei muiat într-o călămară cu venin, noi care n-am dori decît să vedem lucrurile mergînd aşa de bine, încît să nu avem trebuinţă decît, ca vizirii lui Spiriduş — Nichipercea [8], să mîncăm paclavale, să bem şerbeluri, să avem o ceată de caraghioşi care să ne gădile pînă a muri de rîs şi murind de rîs să batem din palme la toate actele ministeriale ...".

Autorul îşi îndreaptă săgeţile mai întîi împotriva presei „parfumată cu tămîie ministerială", vizînd îndeosebi „Monitorul oficial al Moldovei", care-şi procurase „un redactor de năimeală şi un gerant de porunceală". Nu e cruţat nici Asachi, al cărui nume nu e pomenit totuşi. Lectorul avizat îl putea desluşi însă cu uşurinţă în această tiradă caracteristică : „Mai pune pe urmă că Monitorul se tipăreşte de acelaşi editor, cu aceleaşi litere şi cu aceleaşi prese care au tipărit pre puţin venerabila *Albina românească*, pre puţin patriotica *Patrie*, pre părtinitorul *Ne-*

---

[4] „Steaua Dunării", IV, 1859, nr. 154, Iassii, 30 iulie, p. 605—606.

[5] Asupra climatului decepţionist de după Unire, reflectat în literatura epocii, vezi : O. Papadima, *Literatura din foaia lui M. Kogălniceanu*, „*Steaua Dunării*", „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", V, 1965, nr. 3—4, p. 495—521.

[6] Cf. *Istoria României*, vol. IV, Buc., 1964, p. 317.

[7] „Steaua Dunării", V, 1860, nr. 74 (26 aprilie), p. 1860, p. 1 : *Iassi, 26 aprilie 1860*.

[8] „Nichipercea", gazetă satirică, apărea la Bucureşti „cu înaltă voie", avînd ca redactor pe I. M. Toporanu, iar ca administrator pe N. T. Orăşanu, care scotea concomitent şi satiricul „Spiriduş" (Cf. *Publicaţiunile periodice româneşti*, vol. I, de Nerva Hodoş şi Al. Sadi Ionescu, Buc., 1913, p. 449—682). Suprimat la 19 septembrie 1859 pentru tonul violent al articolelor sale, „Nichipercea" reapăru la 8 decembrie, alimentat de poetul satiric, mai tîrziu violent antidinastic, N. T. Orăşanu (1833—1890). Kogălniceanu însuşi va fi nevoit să-l suspende, la 20 mai 1864, acuzîndu-l de „atacuri nedemne" la adresa „societăţii, familiei şi puterilor constituite în ţară" (cf. „Monitorul oficial", nr. 115/1864, p. 527—528).

părtinitor, Odiseele guvernelor reglementale, Eliadele căimăcămiilor otomane şi epopeele separatismului" [9].

Ascuţişul satirei vizează în al doilea rînd pe ministrul justiţiei [10] pentru că „arată atîta urgie în contra ziariştilor, în contra liberei discuţii". Opoziţia e urmărită cu o înverşunare vrednică de o cauză mai bună: „pentru fiecare exclamaţie este gata a-ţi porni un bun proces de presă!". Morga incoruptibilă a ministrului e redusă în aceşti termeni, mimînd inocenţa, la dimensiunile adevărate: „Dar sculatu-l-am vreodată din somn fără de vreme, dar pusu-i-am cenuşă în bucate sau piperi în cafeaoa cu lapte, dar făcutu-i-am vreodată serenade sub ferești, dar nu l-am admirat totdeauna cînd s-au suit la tribună, dar nu am bătut din palme la toate ritoriceştele sale improvizaţii, n-am strigat chiar bis şi dacapo? Pentru ce dar atîta urgie în contra presei?". Giranţii responsabili stau în permanenţă sub ameninţarea întemniţării „la mănăstire". Nu e de mirare că preţul lor a crescut enorm. „Dacă lucrurile au să meargă tot aşa, noi o să dăm o petiţie la Cameră şi o să cerem ca şi giranţii Stelei Dunărei şi ai Tribunei să fie plătiţi din aceeaşi pungă, de unde se plăteşte şi girantul Monitorului! Dacă-i jac, jac să fie!".

Cum nu se poate polemiza în aceste condiţii, scriitorul se îndreaptă spre *Curierul Iaşilor*, un fel de cronică mondenă, cu gîndul de a descrie festinurile şi balurile, „novitale plăcute, de şagă şi de rîs". De fapt, o nouă ocazie de satiră la adresa presei guvernamentale şi a moravurilor politice. „Ni s-au urît cu opoziţia care, nebuna, cere consecuinţă, cere prudenţă, cere un drum tras şi chiar o politică trasă, va cere încă şi Unirea! Auzit-aţi părdalnica de opoziţie ce mai cere!". De aceea, va lăsa condeiul să-i alerge ca fluturele, ca albina sau ca viespea, „fără sistem, fără scop, fără plan", prin saloanele aristocraţiei cu „miniştri convenţionali" făcînd „antreşale", în lumea financiară sau în aceea a candidaţilor la deputăţie care cerşesc sufragiile. Parada toaletelor e un excelent mijloc de satirizare a luxului şi a extravaganţei, făcută cu umor. „Am văzut mai ales o rochie stacojie care şi acum îmi stă pe inimă, ca păcatul lui Adam". Asupra balului domnesc, cuviinţa şi legea presei îl obligă la discreţie — mărturisire suficientă totuşi pentru a stimula fantezia şi suspiciunile cititorului.

Subtextul şi calamburul sînt cultivate asiduu. I se reproşează „gustul rău de a găsi fără gust şi fără miros bucatele ministeriale" sau că, răstălmăcind formula lui Leibnitz însuşită desigur prin Voltaire [11], pretinde că „toate nu merg în chipul cel mai bun în cea mai bună din ţările lumii?" O pereche de invitaţi beneficiază de aleasă atenţie din partea gazdei fiindcă — se pretinde — „ar avea în buzunar urechea guvernului". Toate cochetăriile la care scriitorul asistă din umbră nu au alt rost decît să cîştige pentru stăpînul casei, candidat la deputăţie, bună-

---

[9] Aceeaşi ironie la adresa lui Asachi, disimulată abil, se întîlneşte şi într-un *Avis la redacţiune*, scris de Kogălniceanu („Stéoa Dunării", 1860, nr. 11, p. 4): „Venerabilul tipograf la care iesă *Monitorul*, vechiul cenzor şi redactor al *Gazetei de Moldavia* de felurite amintiri între care şi aceea că nu lipsea a ne da regulat ştiri despre ploile cu broaşte, cu cîrnaţi etc. etc. Partea neoficială a Monitorului e bine pusă pentru a se puté ocupa cu nişte asemene mari producţiuni; ea este întreţinută de stat, prin urmare nici bani, nici mijloacele nu-i lipsesc, are cîţiva traducători daţi de secretariatul de stat, căci şi articolele de fond ni se asigură că sînt dintru întîi făcute în franţuzeşte, căci redactorul şef nu ştie româneşte...". Într-un alt articol, *Gazeta de Moldavia şi abuzurile*, din aceeaşi epocă („Stéoa Dunării", nr. 21, 28 februarie 1860, p. 84), M. Kogălniceanu satiriza „debutul" militant al foii lui Asachi, care luînd în sfîrşit hotărîrea să atace abuzurile, veştejea cu ardoare „grosolitatea fără margini a droşcarilor". Notînd evenimentul, comentatorul îşi rîdea de „voinicia" gazetei în luptă cu „acest abuz ce după expresia generalului Bingeaud începuse a săpa chiar temeliile societăţii omeneşti!". Pozitiv era însă faptul că lumea încetase de a fi numai roze; „Gazeta de Moldavia" sesiza şi spinii, chiar dacă nu pe cei mari şi ucigători.

[10] Dim. Sc. Miclescu, cf. Dan Berindei, *Guvernele lui Alexandru Ioan Cuza (1859—1866)*, „Revista Arhivelor", II, 1859, nr. 1, p. 147—148.

[11] Căci în altă parte satiriza cu „întristare şi oţărîre" pe unul care susţinuse, „ca Zadicul lui Volter", că „tot este bine şi perfect în cea mai bună din lumi!". „Steaua Dunării", II, 1856, nr. 21 (28 febr.), p. 84.

voința perechii. Este specia nouă a balurilor electorale. La unul din acestea „s-au jucat pînă la toaca de liturghie...".

Comentariile au mai totdeauna un tîlc politic. „O, dragă cititorule, prost mai ești, nerod mai ești, cum se zice peste Milcov, căci *din nenorocire tot este un Milcov*, mă întrebi cine este doamna Kepi? Este dama Kepi! Asta zice tot". Satria vizează astfel frivolitatea și cochetăria damelor bucureștene, înfățișate prin contrast cu provincialele, care „se înfig în lojile lor ca în niște iconostase", lăsînd dansul pe seama slujnicuțelor și a „grațiilor de respintenă". Se întîmplă să rătăcească la balurile mascate, pe care scriitorul le frecventa [12], și „cîte o mielușea din pustiuri, însetată de a gusta desfătarea oprită a măștii". Cavalerii sînt recrutați, după aceleași cerințe ale satirei, din „bresla linge-talgerilor", dintre „eroii ciornei" și „generalii registrelor de intrare...".

Din același unghi satiric, anticipînd viitoarea critică a „formei fără fond", se observă aportul coloniei franceze la civilizația românească: „introducerea cancanului pe malul Bahluiului", ajutată, firește, de cîțiva tineri autohtoni care uimesc lumea „cu ce profundă știință a materiei ei execută toate evoluțiile excentrice ale dantului franțuzesc". Adaugă la aceasta cu aceeași ironie destructivă înființarea la Iași a unui estaminet după modelul francez, „condiția nedesiipită a orice progres". O franțuzoaică face furori printre „preutesele cele mai tremurînde ale cancanului", pentru a deveni cîteva ceasuri mai tîrziu o „serioasă guvernantă" priveghind educația odraslelor aristocrate, cu texte despre virtute scoase din moralistul Massillon, amintit de Kogălniceanu și cu altă ocazie [13].

O anecdotă din vremea domniei lui G. Bibescu, povestită cu haz, este prilej de persiflare a deputaților ce nu-și onorează datoriile de mandatari ai națiunii, punîndu-se dimpotrivă, „cu grumazul și cu șălile de gumă elastică", la dispoziția guvernului. Întocmai ca boierii din anecdotă. Căutînd „singurătatea pădurilor și umbra copacilor" ca să-și poată „rătăci frumoasa doamnă", prințul regulamentar îi admonesta pe boierii slujbași pentru vinovata lipsă a „copacilor tufoși".

" — Sînteți niște nemernici, strigă furiosul domn.

— Nemernici, Măria-Ta, răspunseră vlăscenii cei cu șălile de gumă elastică, îndoindu-se pînă la pămînt.

— Sînteți niște ticăloși! mai adaugă bunul domn.

— Ticăloși, Măria-ta, mai răspunseră prea plecații vlășceni.

— Sînteți niște măgari, domnilor, mai urmă reglementarul domn.

— Măgari, Măria Ta, răspunseră plîngînd credincioșii supuși ai Măriei-Sale".

Morala „fabulei" se explicitează numaidecît: „Dragilor mei alegători, luați seama ca la viitoarele algeri să nu ne trimiteți deputați care să răspundă ministerului cum răspundeau reprezentanții Vlașcăi măriei-sale domnului Gheorghi Bibescu!". În aceeași ordine de idei sînt condamnate ingerințele electorale și brutalitățile administrative. Recapitulînd în sfîrșit, în spiritul statisticilor lui I. Ionescu (de la Brad), „industriile" din Moldova, autorul adaugă și „fabrica de deputați", cu mențiunea că e cea mai perfecționată. Cu această ocazie ironizează

---

[12] În timpul exilului postpașoptist, de pildă, se lăsa ispitit de carnavalul de la Veneția, iar la 24 febr. 1859 mergea la bal mascat, la București, împreună cu I. Ghica, Al. Golescu și Gr. Alexandrescu (cf. B.A.R., Arhiva I. Ghica, Coresp. fost ms. rom. nr. 2910, f. 244—249).

[13] Jean Baptiste Massillon, moralist și predicator cu fecundă activitate publicistică, autorul unor căutate *Cugetări asupra diverselor subiecte de morală și pietate* (1856), pe care Kogălniceanu trebuie să le fi cunoscut, fiindcă vorbind la 10 februarie 1867 despre necesitatea ca slujitorii cultului să învețe limba franceză — nu era îngăduit să nu-l poată citi pe Bossuet sau pe Fénelon — adăuga: „Nu există, domnilor, o limbă mai bogată în mari scriitori bisericești ca limba în care au excelat Massillon, Bourdaloue, Mascaron" (cf. „Monitorul oficial", nr. 36/1867, supl., p. 257).

mania lui Asachi — încă o indicaţie utilă în discuţia paternităţii — de a adăuga toponimelor autohtone un nume străin : fabrica sa de hîrtie de lîngă Piatra poartă în consecinţă numele de *Petrodova*, iar a lui Kogălniceanu, de postav, *Chateau de Saint Germain*.

Ţinta imediată, politică şi moralizatoare, a satirei este evidentă. În ajunul alegerilor din februarie, Kogălniceanu ţinea să pregătească opinia publică, avertizînd-o pe calea aceasta, mai accesibilă şi mai eficace, asupra necesităţii de a învesti cu mandat de reprezentare naţională persoane oneste şi active, animate de duhul veacului. Vioiciunea stilului, ironia acidă, calamburul, decalcuri de tipul a *triumfa despre*, *un bun proces de presă* etc. fac parte din recuzita prozei artistice a lui Kogălniceanu.

Pentru lectorul care frecventează proza lui Kogălniceanu, purtătoare întotdeauna a unei finalităţi etico-politice, pasajele excerptate mai sus sînt edificatoare în privinţa identităţii acelui *Civis Bahluensis*, veşmînt onomastic sub care autorul *Adunărilor dănţuitoare* şi al *Tainelor inimii* a ţinut să se ascundă, în împrejurările care au premers începutul glorioasei sale cariere politice din epoca lui Cuza Vodă.

A EXISTAT COANA CHIRIŢA?

Gheorghe Gane din Bucureşti, descendent al familiei moldovene din care se trăgea scriitorul C. Gane, ne comunică următoarea inscripţie găsită pe o fotografie de familie, reprezentînd o bătrînă cu figura voluntară şi severă, înveşmîntată în bogatul costum al veacului trecut : „Anastasia Greceanu, născută Balş, străbunica mea după mamă, îngropată la biserica de la Vadul Glodului (Somuz în Suceava). Este coana Chiriţa a lui Alecsandri. Se zice că acesta a venit la Vadul Glodului şi, fiind rău primit, a scris acele piese de teatru spre a se răzbuna. Numirile din piesă corespund cu ale copiilor ei. Guliţă = Georges Greceanu, tatăl lui Hélène Mavrodi, Calipsiţa = Canano, mama tantei Eleonora, Aristiţa = [nu se poate citi]".

Inscripţia aparţine scriitorului C. Gane.

ECOURI ITALIENE DESPRE COŞBUC

TITUS PÂRVULESCU

Cred că nimeni pînă acum n-a subliniat o ciudată coincidenţă : doi mari poeţi, unul italian, G. Pascoli, altul român, G. Coşbuc, au încercat să pătrundă în arcanele poeziei şi gîndirii dantesti în aceeaşi perioadă cronologică — sfîrşitul veacului trecut, al doilea deceniu al veacului nostru — şi în acelaşi răstimp al vieţii lor, ultimul.

Poetul italian a fost însă mai norocos decît confratele său român. Pînă în anul morţii sale, 1912, Pascoli şi-a văzut apărute volumele care cuprindeau rodul meditaţiilor lui : interpretarea *Divinei Comedii*. Şi chiar dacă interpretarea sa nu s-a bucurat de o primire favorabilă din partea dantologilor consacraţi, el a avut cel puţin satisfacţia să-şi vadă opera tipărită şi discutată şi a murit convins că pe drumul deschis de el vor mai păşi şi alţii.

Poetul român însă n-a avut norocul acesta. N-a avut timpul să-şi ducă pînă la capăt lucrarea care trebuia să cuprindă şase volume, deşi, la un moment dat, începuse tipărirea primei părţi, pentru că moartea l-a surprins pe cînd încă strîngea material şi însemna pe toate felurile de hîrtie ce-i veneau la îndemînă argumente, citate, idei noi.

Mîini pioase au cercetat hîrtiile rămase de la el şi au publicat cele două volume : *Comentariu la Divina Comedie*.

Am aflat, cu întîrziere de aproape un an, că această operă a lui Coşbuc, aproape nebăgată în seamă în ţară, a început să aibă răsunet peste hotare. Cunoscutul „românizant" Mariano Baffi prezintă comentariul lui Coşbuc în două ample şi bine documentate articole în „L'Osservatore Romano" din 27 nov. şi 30 dec. 1966.

În cel dintîi, *Un dantista rômeno : Gheorghe Coşbuc e l'anno della „mirabile visione"*, înfăţişează cititorilor italieni noua cronologie propusă de Coşbuc. Se ştie că, îndeobşte, dantologii admit anul 1300 ca an în care a avut loc călătoria extraterenă a lui Dante. Au mai fost propuse şi alte date. Coşbuc, reluînd anul 1298 — propus de J. Ortolan, care îşi întemeiase propunerea pe episodul Farinata — aduce o serie întreagă de argumente de ordin astronomic, ştiinţific şi religios, bazate pe însăşi opera lui Dante, şi conclude că acţiunea din *Divina Comedie* începe în ziua de 28 martie, ziua în care, după tradiţiile creştine, au fost create soarele şi luna, care au atîtea semnificaţii simbolice în *Divina Comedie*, zi care era totodată Vinerea dinaintea Floriilor, şi se termină în dimineaţa din duminica următoare, ziua Paştilor. Astfel călătoria lui Dante prin lumea de dincolo durează 9 zile, încheindu-se în dimineaţa zilei a zecea—10 fiind numărul perfect —, iar anul era 1300, dar calculat în era lui Eusebiu, an căruia îi corespunde anul 1298 din era noastră. Subliniind toate semnificaţiile acestei cronologii, Coşbuc a arătat că ea face parte integrantă din însăşi concepţia *Divinei Comedii*.

Dacă unele din intenţiile lui Coşbuc i-au scăpat recenzentului italian, în marea lor majoritate, însă, ele au fost surprinse şi puse în valoare cu deosebită înţelegere.

În al doilea articol, *L'ipotesi dantesca d'un romeno. Beatrice Portinari o Berta Sparafucci?*, Mariano Baffi expune cu fidelitate concepţia lui Coşbuc despre Beatrice, deşi nu împărtăşeşte părerile lui Coşbuc.

În privinţa Beatricei, dantologii se împart în două tabere : cei care neagă existenţa istorică a ei şi nu văd în Beatrice decît un simbol creat de Dante şi cei care văd în Beatrice din *Vita Nuova* şi din *Divina Comedie* pe însăşi femeia iubită de Dante.

Coşbuc respinge atît ideea unei Beatrice femeie, cît şi ideea unei Beatrice simbol în opera lui Dante. Printr-o serie de argumente, deseori însoţite de o ironie muşcătoare la adresa comentatorilor lui Dante, Coşbuc, arătînd unitatea de concepţie dintre *Vita Nuova* şi *Divina Comedie*, susţine că dacă Beatrice e femeie reală în *Vita Nuova*, atunci nu mai poate fi simbol în *Divina*

Comedie, și dacă e simbol în *Divina Comedie* nu poate fi femeie reală în *Vita Nuova*. Iar simbol nu poate fi, întrucît simbolul este un lucru concret și vizibil care reprezintă un lucru abstract. Beatrice nu poate fi simbol, întrucît lipsește nota comună dintre simbol și lucrul simbolizat.

În concluzie, Beatrice nu este, pentru Coșbuc, nici femeie reală și nici simbol. Beatrice este personificarea unei idei. Ea încarnează concepția majoră a lui Dante și numai prin această concepție poate fi înțeleasă întreaga structură a operei dantești. Coșbuc nu a avut timpul să-și termine opera și, deci, să definească pe deplin ideile sale despre Beatrice, deși este evident, după cum reiese din comentariul său, că Beatrice este, pentru el, Adevărul ca doctrină, Justiția ca disciplină, și, totodată, capacitatea care îl ajută pe Dante să parcurgă procesul intelectual care-l duce la această înțelegere.

Prezentînd cititorilor italieni *Comentariul* la *Divina Comedie* al lui George Coșbuc, Mariano Baffi a făcut încă o dată dovada înțelegerii și aprecierii pe care o acordă culturii românești.

OCTAVIAN GOGA ȘI SOCIETATEA „ASTRA"

MIRCEA POPA

Cel care s-ar încumeta să întreprindă un istoric amănunțit al tuturor societăților și asociațiilor cu caracter cultural și literar din trecutul poporului nostru va fi obligat realmente să acorde societății „Astra" numărul cel mai întins de pagini. Poate nici o altă asociație cu acest caracter, cu excepția „Junimii", n-a antrenat pînă la primul război mondial un număr mai mare de scriitori în cadrele ei ca această venerabilă „Asociațiune pentru literatura română și cultura poporului român", care timp de o jumătate de secol și mai bine a înmănuncheat tot ceea ce avea mai bun intelectualitatea ardeleană a vremii. Istorici, lingviști, pedagogi, economiști, literați, publiciști, profesori, funcționari, meseriași, țărani, adică de la așa-zișii „fruntași" ai neamului, pînă la marea masă a poporului de rînd, toți și-au dat întîlnire în efortul comun depus pentru realizarea unității politice și spirituale a tuturor românilor.

Continuînd, prin urmare, o veche tradiție, inaugurată de personalitățile cele mai marcante ale vieții culturale ardelene, precum : G. Barițiu, T. Cipariu, P. Vasici, Andrei Bîrseanu, I. Vulcan, Gr. Silași, Gr. Borgovan, Iosif Hodoș, Ion Micu Moldovan, generația de scriitori de după 1900, în frunte cu O. Goga, I. Agîrbiceanu, Z. Bîrsan și alții, și-au adus din plin contribuția la străduințile depuse de „Asociațiune" pentru progresul economic, politic și cultural al națiunii române. Toți scriitorii au găsit în cadrele „Asociațiunii" un climat spiritual adecvat pentru propagarea ideilor înaintate, „Astra" avînd eminamente un caracter *popular*. Acest caracter, izvorît din legătura intimă și profundă cu cele mai largi pături țărănești și orășenești — pe care se baza și cărora le era consacrată în ultimă instanță —, i-a asigurat trăinicia, viabilitatea și forța ei de acțiune. Baza programatică largă și generoasă pe care a afișat-o „Asociațiunea" decenii de-a rîndul a determinat în rîndul populației românești din Transilvania un curent general de simpatie și adeziune la ideile și scopurile sale, contribuind în mod evident, prin interesul acut manifestat pentru istorie, folclor și viața de la țară, la orientarea literaturii românești din această provincie în asemenea direcții fertile. Astăzi, cînd privim lucrurile cu oarecare detașare — oferită de timpul parcurs —, ne dăm limpede seama că între apelul viu și insistent al „Asociațiunii" de a coborî în popor și a participa efectiv la ridicarea culturală și economică a țărănimii, de a i se da exemple personale vii și convingătoare, și între literatura realist-poporană (sau țărănistă) a lui Slavici, Coșbuc, Agîrbiceanu, Goga și Iosif există o strînsă legătură. Însăși concepția social-politică a acestora — cu deosebita considerație acordată factorului etic și celui economic (bănci, case de economii și ajutor reciproc, cooperații meșteșugărești) precum și prin

importanța pe care o acordă intelectualului în această operă de regenerare — este vizibil influențată de crezurile „Astrei". Nu ne mai miră, prin urmare, legăturile firești ce se vor stabili între redacțiile „Vieții românești" de la Iași și cea a „Luceafărului" de la Budapesta—Sibiu, cum nu ne mai miră nici numeroasele puncte de contact din ideologia lor. Poporanismul „Vieții românești" găsea la „Luceafărul" ferestre deschise, tocmai pentru că acțiunea lui mergea aproape paralel cu cea începută de „Astra" cu multe decenii înainte, iar redactorii „Luceafărului" au îndeplinit o bună parte din timp funcții de seamă în „Asociațiune", mai ales o dată cu mutarea sediului revistei la Sibiu.

Intrarea lui O. Goga în cadrul „Astrei" (continuînd și o tradiție familială, deoarece tatăl său, Iosif Goga, și mama sa activau de mult în cadrul centrului din Rășinari al „Asociațiunii", ca să nu mai vorbim de unchiul său, profesorul Bratu din Sibiu) are loc în 1905, cînd scriitorul este ales secretar II al „Asociațiunii", apoi peste cîteva luni secretar literar, funcție în care rămîne timp de nouă ani, pînă în 1914. Activitatea lui Goga în cadrul „Asociațiunii" se face simțită încă de la bun început. Cuvîntul rostit de el în ședința plenară din 1906 e un adevărat program de muncă și acțiune. Spiritul nou, înviorător, al lui Goga regenerează la nivelul epocii moderne și conform împrejurărilor social-politice ale momentului întregul sistem de lucru al acestei bătrîne instituții. Tendința de inerție pe care o imprimaseră la un moment dat anumiți conducători ai societății a fost anihilată. În *Cuvînt de încheiere*, pe care-l publică în 1906 în „Transilvania", Goga face o delimitare precisă între rostul societății „Astra" și ceea ce s-a făcut pînă atunci, punînd accent nu pe studiile docte, didacticist-savante ale membrilor ei, ci pe activitatea practică de ridicare a maselor. „Nu preocupările strict literare sau științifice — spune el — pot duce lumina la sate, ci învățătura de popularizare a condeielor care înțeleg meșteșugul apropierii de sufletul și mintea țăranului nostru [1]. El insistă în continuare asupra faptului că „Asociațiunea" nu trebuie să se transforme într-o grupare de scriitori, că ea nu are sarcina „să pornească o mișcare literară sau științifică", ci ea „trebuie să se angajeze numai la o muncă de popularizare a literelor, ținînd seamă de trebuințele maselor". În acest sens indică mai multe mijloace, printre care cele mai importante ar fi : *conferințele, cărțile „Bibliotecii poporale"* și o *revistă destinată maselor.*

În primul caz, el a susținut prin toate mijloacele ridicarea numărului de conferințe, înfăptuind o nouă restructurare a secțiilor pe categorii sau pe profesii. El însuși a ținut două asemenea conferințe în fața publicului : una în ședința festivă a Secțiunilor științifice literare de la Bistrița din 22 septembrie 1907, cu titlul *Țăranul în literatura noastră* [2], și cealaltă, în 1911, cu ocazia marilor serbări ale semicentenarului „Astrei", de la Sibiu, cînd a susținut conferința *Curente de idei în literatura ardeleană de la 1848 pînă în zilele noastre*, ambele conținînd idei deosebit de fructuoase. Așa, cel dintîi dintre ele, publicat în revista „Viața românească" de la Iași, vădește multe puncte de apropiere cu ideologia poporanistă, constituind (sub influența covîrșitoare a marii răscoale țărănești din 1907) unul dintre punctele cele mai înaintate la care ajunge gîndirea social-politică și estetică a lui O. Goga. Arătîndu-se un bun cunoscător al ideilor lui Gherea și ale altor socialiști români și străini, cu a căror ideologie a venit în contact în șederile sale la Paris și Berlin, Goga se dovedește un atent observator al dinamicii forțelor sociale, înregistrînd cu obiectivitate faptul că în Apus „după ridicarea clasei burgheze pe ruinele dărîmăturilor sociale — după nouă diferențieri sociale — , arta ține pas cu dorințele mulțimii în luptă pentru dezrobirea proletarilor de sub cătușele imperialismului. Artiștii se inspiră din conștiința socială, din sufletul celor mulți" [3]. În acest sens, el citează pe Hauptmann, Ada Negri, Zola, iar în Răsărit pe Gorki, scriitori care au părăsit vechea concepție burgheză despre artă, îndreptîndu-se spre viața maselor muncitoare. Această concepție democratică, populară, a artei a prins rădăcini și la noi, dar Goga socotea în mod greșit că „verigile lanțului nostru de evoluție sînt mai puține

[1] „Transilvania", 1906, nr. IV—VI, p. 86.
[2] *Ibid.*, 1907, nr. III (iulie—sept.), p. 211.
[3] *Țăranul în literatura noastră politică*, în „Viața românească", II, 1907, vol. VII, p. 371.

ca în Apus", deci scriitorii trebuie să cînte ţăranul, nu muncitorul, care nu există. Noutatea concepţiei lui Goga nu constă în observaţia de mai sus, care aparţine şi poporaniştilor, ci în aceea că el consideră necesară nu numai oglindirea vieţii maselor, dar şi lupta pentru dezrobirea lor, „pentru ridicarea acestor categorii sociale la treapta drepturilor pe care le pretinde spiritul vremii"[4]. În acest sens, poetul preconizează o colaborare masivă a tuturor lucrătorilor din cîmpul artei. Pe aceştia îi împarte însă în două categorii avînd în vedere rolul mediului în formaţia unui scriitor. Mai vechea teorie a lui Taine este aplicată de Goga şi de data aceasta în direcţia ideilor lui. Scriitorul purtînd în mod inevitabil „pecetea mediului din care s-a smuls", „vom avea două concepţii sociale opuse, pe care, în lipsa unor termeni mai nimeriţi, le vom putea numi : concepţia *aristocratică* şi *democratică*"[5]. Iată-l deci pe Goga anticipînd el însuşi teoria celor două culturi, pe care o va dezvolta apoi în stil poporanist Octavian C. Tăslăuanu. De altfel, după părerea noastră, meritul formulării acestei teorii în cultura şi literatura noastră aparţine în egală măsură celor doi redactori ai „Luceafărului", cu singura deosebire că Tăslăuanu e mai tranşant. (A nu se uita că şi la Slavici găsim o teoretizare în acest sens.) Am înclina chiar să credem că unele din ideile expuse de Goga în articolul din „Viaţa românească", şi altele de acest fel, nefructificate însă publicistic, l-au influenţat categoric pe O. C. Tăslăuanu în redactarea articolului său, l-au ajutat să şi le definitiveze, asemănarea dintre cele două articole părîndu-ni-se concludentă.

Revenind la articolul discutat, observăm că Goga împinge mai departe analiza fenomenelor, ajungînd să descopere caracterul de clasă al literaturii, căruia, chiar dacă nu-i dă o formulare categorică, îi relevă conţinutul : „Literatura noastră artistică din acele vremi e o oglindă în care se răsfrînge concepţia celor două clase sociale"[6]. Ea serveşte, cu alte cuvinte, interesele unei clase sau alteia, de la epocă la epocă şi de la scriitor la scriitor. Aşa, de exemplu, şi în trecutul nostru literar au existat scriitori care au privit dispreţuitor pe ţăran sau nici nu l-au înregistrat, strunindu-şi lira doar în saloanele boiereşti. Meritul de a se fi emancipat de această concepţie o atribuie Goga generaţiei de la 1848 care s-a apropiat pentru întîia dată cu alţi ochi de ţăran ; prin poezia lui Coşbuc emanciparea se face deplin, el fiind „cîntăreţul frumosului *real* în viaţa ţărănimii române cu deosebire a ţăranului ardelean". În poezia sa *Noi vrem pămînt* găseşte „un sîmbure de îndrumare pentru literatura viitorului", dovedindu-se prin aceasta partizanul artei cu tendinţă. Gîndirea sa nu e lipsită însă de anumite limite, uşor sesizabile. Deşi recunoaşte că societatea capitalistă este imposibilă fără existenţa muncitorimii, totuşi, pe baza ideilor gheriste, consideră că statul nostru a rămas în continuare un stat ţărănesc, alcătuit din boierime şi ţărănime. Optica e desigur deformată, dar nu putem să nu remarcăm efortul depus de scriitor în teoretizarea unor probleme sociale ridicate de societatea timpului său, dezbateri ce ne indică un gînditor înaintat. Spre exemplificarea gradului înalt de înţelegere a problemelor evoluţiei societăţii, a dinamicii forţelor de producţie care împing societatea înainte, dăm mai jos un citat din acelaşi articol din „Viaţa românească" :

„Parvenitismul cu setea lui după bani a cuprins în mreaja lui minţile. Se ridică mulţimea de fabrici, o intensă viaţă comercială şi industrială. Industria manuală se prăbuşeşte. Capitalismul creează o întrecere uriaşă, pofta de îmbogăţire creşte. Se anunţă o nouă clasă de covîrşitoare influenţă pe toate terenele vieţii publice : plutocraţia, iar ca rezultat al acesteia : muncitorimea proletară. În locul aristocratului feudal, capitalistul zilelor noastre ; în locul iobagului legat de glie : muncitorul de fabrică lăsat pradă puternicilor zilei. Un val nou de durere cutremură Apusul ... Constituţionalismul vieţii moderne n-a adus uşurarea dorită (de remarcat ideea — *n. n.*). Sub bluza albastră a muncitorului de fabrică, e inima copleşită de aceleaşi dureri ca şi sub sumanul ţărănesc"[7].

---

[4] *Ibid.*, p. 347.
[5] *Ibid.*, p. 375.
[6] *Ibid.*, p. 375.
[7] *Ibid.*, p. 385.

Păcat că recunoașterea acestei identități n-a devenit pentru Goga o realitate clar înțeleasă. Muncitorul, în accepțiunea de proletar, nu l-a mai preocupat în nici una din scrierile sale. Concepția determinării sociale a artei apare încă o dată precis formulată aici : „Această prefacere — se spune în articol — a schimbat și cursul ideilor în viața filozofică și literară din străinătate. Masa s-a emancipat de sub interdictul bimilenar cu care a fost oprită de a intra în artă și literatură. Acum s-a ivit deodată zdrențuită, palidă de foame, cu trupul diform de o muncă de robi, cu sufletul zbuciumat de ură. La banchetul mare al vieții, pentru acești nenorociți nicicînd n-a fost o masă întinsă" [8].

După cum se poate observa, un suflu larg umanitar străbate și agită în permanență paginile articolului, atestînd interesul pentru problemele sociale ale timpului ; să menționăm că articolul datează din 1907.

Cu aceeași încandescență a spiritului este scris și celălalt articol, *Curente de idei în literatura ardeleană de la 1848 pînă în zilele noastre*, dovedind la Goga o preocupare constantă pentru problemele artei și literaturii [9]. Consecvent poziției sale anterioare, Goga pune și aici la baza analizei fenomenului literar pe cel social : fără să reducă însă acest raport la o determinare mecanică a conținutului operei de artă de către realitatea socială. Ceea ce ridică foarte mult valoarea articolului este că, pentru întîia dată în literatura română, se încearcă o periodizare științifică, după criterii sigure de orientare, a literaturii transilvănene, se încearcă să se surprindă curentele dominante în epocă, trăsăturile specifice ale acestei literaturi. Criteriul după care se judecau operele literare era cel estetic, făcîndu-se cu acest prilej o reevaluare critică a întregii literaturi ardelene, căreia i se arătau defectele și i se relevau meritele. Profesorul clujean Ion Breazu, care s-a ocupat mai tîrziu în mod special de literatura ardeleană din această perioadă, reia în bună parte judecățile lui O. Goga, atît în ceea ce privește viziunea ansamblului, cît și aprecierile de detaliu (vezi volumul său *Literatura Transilvaniei*).

Anul 1848, anul cu care își începe articolul analiza, este văzut ca un an de mari frămîntări social-economice și politice, de mari restructurări. El „a tăiat unde largi în sufletul milioanelor noastre de iobagi", dar din păcate n-a adus izbăvirea sperată. Sub regimul de opresiune care i-a urmat, scriitorii ardeleni n-au căzut pradă deznădejdii, ci, dimpotrivă, au încercat „să șteargă în conștiința obștei urmele unei umilințe istorice", proslăvind vechea glorie apusă a strămoșilor noștri romani. Urmărindu-se pe această cale redeșteptarea conștiinței naționale, a apărut aici o literatură de preamărire, alcătuită din imnuri și cîntece de slavă, care a alunecat în parte într-un „naționalism ieftin" și o „lăudăroșenie bombastică", într-o poezie cavernoasă, plină de retorism, facilă, străină artei. Această situație a fost întreținută apoi de „Familia" lui Vulcan, care părăsind vechea menire de a întreține un climat cultural național, a devenit un refugiu pentru o proză călduță și o poezie leșinată, de diletanți. Situația a durat pînă la apariția lui Slavici, care a regenerat în sens realist întreaga literatură a Transilvaniei și apoi a „Junimii". Regenerarea înfăptuită de Slavici a constat în expurgarea literaturii de romantismul minor și desuet și în ridicare a artei realiste la rangul de singura artă adevărată, viabilă. Vechile „figuri de muzeu" ale literaturiiardelene sînt date cu brutalitate la o parte, și în locul lor este adusă în centrul operei literare însăși realitatea socială a satului ardelean, așa cum este ea, căci „adevărata viață cu rîul ei de patimi se deapănă acolo, sub tavanul cu grinzi al căsuțelor de la țară". Prin Slavici apar în fața noastră figuri reale ale satului, ca : popa Tanda, Budulea Taichii și altele, și se reactualizează dragostea pentru marea masă a poporului. Curentul acesta, reprezentat în poezie prin Coșbuc, este numit de Goga drept „poporan" și îi găsește corespondent în literatura poporanistă. Caracteristicile acestui curent ar fi „dragostea sinceră pentru mulțimea de la sate, care în viața politică se manifestează prin principiile celei mai avansate democrații, — trădînd pe alocurea ușoare nuanțe de demagogie, iar literatura printr-un viu interes cu care se îmbrățișa producția folclorică".

---

[8] *Ibid.*, p. 386.

[9] *Curente de idei în literatura ardeleană de la 1848 pînă în zilele noastre*, în „Tribuna", XV, 1911, nr. 180 (18/31 aug.), p. 5.

Această remarcă, cu amendamentul adus, ne îndreaptă spre concepțiile literare ale „Vieții românești", cu care Goga are legături strînse. Nu uită să releve de asemenea contribuția „Junimii" la cristalizarea acestui curent, iar în Ardeal cea a lui I. Al. Lapedatu, ca un scriitor de tranziție între cele două curente manifestate în Ardeal : romantismul epigonic și realismul popular.

Considerînd curentul acesta de inspirație țărănească drept apostolatul prin care se propagă credința mîntuirii unui popor, și prin aceasta drept singurul în stare să traseze linia justă în literatură, Goga va îndemna mereu pe scriitor să fie receptiv la mișcarea sinuoasă a sufletului mulțimilor, la necazurile și la durerile acestora, să surprindă „accente din simfonia nemărginită a durerii lor", să coboare „pe strune marile idei generoase menite a lumina soarta mulțimii oropsite". În credința sa, literatura ardeleană „va purta încă multă vreme această dragoste pentru țărănime", căci „noi sîntem un popor de țărani și cărturărimea noastră și-a ridicat zestrea ei sufletească *din comoara geniului popular*". Adevărații scriitori au fost întotdeauna legați de poporul din rîndurile căruia au ieșit, și ei au creat o artă viabilă numai în măsura în care au știut să se identifice în el.

Dar Goga n-a fost numai un bun conferențiar, ci în calitatea sa de secretar literar s-a ocupat și de îndrumarea și organizarea celorlalte conferințe ale „Astrei". Ca să ne dăm seama de eficacitatea acestora trebuie să arătăm că doar în perioada 1909—1911 numărul lor a crescut de la 380 la 500 pe an [10], ceea ce e și un merit al lui Goga. Tot în atribuțiile sale intrau : îndrumarea și înființarea de școli de toate gradele (comerciale, agronomice, tehnice, pedagogice, de fete etc.), acordarea de ajutoare pentru sodali, organizarea de expoziții sau biblioteci. În toate aceste domenii scriitorul a realizat mult, așa cum reiese din rapoartele anuale întocmite de el și publicate în revista „Transilvania".

Un mare merit îi revine lui Goga în organizarea, înzestrarea și îndrumarea bibliotecilor. Dacă în 1904 erau abia 108 biblioteci, în 1911 numărul lor atinge cifra de 442, avînd un număr de 26.300 volume și aproape 10 000 cititori. Rezultatul se datorește în bună parte activității lui Goga, care a schimbat radical modul de organizare al „Bibliotecii poporale". Încă din primul raport pe care îl face în calitate de secretar literar, în ședința din 1/14 iulie 1907, cere ca fiecare carte destinată să circule în popor „să corespundă unei necesități" și să fie scrisă pe înțelesul mulțimii. Remarcă stilul greoi al unora din cărțile tipărite, ceea ce le face inaccesibile. Se ridică și împotriva vulgarizării acestei idei, spulberînd eroarea unor intelectuali care cred „că a scrie pe seama poporului înseamnă a înșira adevăruri și axiome banale și se feresc de lucruri pozitive" [11], cum arată într-o scrisoare manuscrisă din 1907 către Andrei Bîrseanu. În munca de răspîndire a cărții la sate, el crede de cuviință că ar trebui să se înceapă cu literatura, pornindu-se o acțiune serioasă de editare a unor antologii de literatură populară sau cultă, care, fiind mai aproape de înțelegerea țăranului, ar trezi implicit dragostea de citit a acestuia. Cărțile propuse de el pentru editare ar fi următoarele : *Balade poporale alese*, *Povești alese*, *Din vechii poeți* (Mumuleanu, Cîrlova, Conachi, Văcărescu, Alexandrescu), *Din scrierile lui Anton Pann*, Costache Negruzzi — *Scrieri alese*, Vasile Alecsandri, *idem*, *Cîntece de haiducie*, *Dascălii ardeleni*, *Teatru pentru popor*, *Texte vechi*, *Manual de literatură română*. Fiecare propunere este însoțită de o explicație a cuprinsului. Bunăoară la *Cîntece de haiducie* se spune : „Se dau din colecțiile poporale productele de acest gen care oglindesc mai nimerit frămîntările sufletelor în epoca de răzvrătire. În introducere se descriu împrejurările istorice". Un prim pas spre realizarea acestui deziderat l-a făcut însuși Goga, publicînd *Poveștile* lui Ion Pop-Reteganul, însoțite de o admirabilă prefață, urmat apoi de Ilarie Chendi, care va prefața ediția de *Poezii populare* a lui Vasile Alecsandri și o culegere de *Fabule alese* din Țichindeal, Asachi și Donici. Tot în 1907, și în urma propunerii sale, se premiază lucrarea lui Ion Agîrbiceanu *De la țară* și a lui Z. Bîrsan *Ramuri*.

---

[10] Vezi V. Curticăpeanu, *Întemeierea societății „Astra" și rolul ei în cultura poporului român (1861)*, în „Studii", 1961, nr. 6, p. 1439—1463.

[11] Biblioteca Universitară Cluj, Colecția A. Bîrseanu, ms. 4 053, f. 20. Scrisoare din 19 ianuarie 1907.

O însemnătate covîrşitoare pentru acţiunea de popularizare a literaturii în mase, pentru formarea gustului literar al acestora, a constituit-o înfiinţarea „Bibliotecii tineretului", în 1910, la propunerea lui Goga. Pînă în 1911 au apărut în această colecţie opt cărţi, şi anume : *Puiul* de I. Al. Brătescu-Voineşti, *Vestitorii* de Mihail Sadoveanu, *Meşterul orb*, *Lumînărică* de C. Negruzzi, *Darul lui Christos*, *La fereastră* de Ion Popovici-Bănăţeanul, *Doi călăraşi* de C. Sandu-Aldea, *Doi bătrîni* şi *Tuşa Oana* de I. Agîrbiceanu, *Balaurul cu şapte capete*, de P. Ispirescu [12]. Prin aceste editări, de multe ori repetate, graniţa literară dintre provinciile româneşti era practic anulată, literatura slujind din plin ideile unirii.

Un alt domeniu în care s-a manifestat cu prisosinţă iniţiativa creatoare a lui O. Goga este acela al ziaristicii. Cum revista „Transilvania" publica doar materiale cu caracter ştiinţific greu accesibile publicului, O. Goga s-a gîndit la o nouă formulă de lucru. Pentru prima dată în Transilvania, Goga a încercat o experienţă personală, căutînd să susţină o gazetă specială pentru popor, prin care să atragă la lupta cărturărimii forţele ţărăneşti cele mai de seamă, într-un singur front, unitar. Scriitorul şi-a dat foarte limpede seama că o parte însemnată din aceste forţe sînt condamnate la un rol pasiv, că legăturile cu clasa cultă se fac foarte sporadic şi sînt în funcţie mai ales de interese politice, de alegeri. Aceste legături cu totul ocazionale i se par lui Goga nefireşti, de unde o pledoarie cu accente acuzatoare în favoarea muncii pentru ţărănime : „În mişcarea noastră politică apelăm la sentimentul ţăranului şi-i cerem votul — în acţiunile noastre de întărire economică îi cerem contribuţia bănească, fără ca să-i dăm în schimb vreun mijloc de asanare a nevoilor sale. Acel vechi principiu de echitate a maximei *do ut des* n-a prea fost urmat de către cei chemaţi a conduce destinele noastre. Societăţile noastre culturale nu şi-au prea dat silinţa să creeze un contact imediat cu păturile ţărănimii. Tot ce s-a făcut a fost mai mult o activitate în cadrele înguste ale intereselor clasei de cărturari — iar ţăranul a fost întotdeauna elementul „extra-muros". Nu a fost un singur organ de publicitate condus cu pricepere şi cu adevărată tragere de inimă care să se adreseze ţăranului nostru. Toate cîte se scriu şi tipăresc astăzi sînt sub conducerea sau a nepricepuţilor sau a oamenilor care fac comerţ din această îndeletnicire. E destul să răsfoim cîteva numere din aceste publicaţiuni ca să rămînem pe deplin lămuriţi că felul lor de redactare pătimeşte de amîndouă aceste nevoi. E foarte firesc deci ca ţăranul lăsat să rătăcească în neştiinţa lui ajunge pe mîna exploatatorilor de toată categoria şi în urmă, păţit de atîtea ori, nu mai poate fi angajat la nici o mişcare priincioasă lui" [13]. Drept aceea, Goga, va propune „Asociaţiunii" editarea revistei „Ţara noastră", ca organ săptămînal pentru popor care a şi apărut, începînd cu 1 ianuarie 1907, timp de trei ani. La redactarea ei, O. Goga a fost ajutat de Ilarie Chendi, cronicarul literar şi comentatorul politic al revistei, şi de Demetru Marcu, responsabil cu partea tehnică a revistei. A avut şi colaboratori dintre scriitorii epocii, ca : V. Eftimiu, L. Rebreanu (cu traduceri din Gorki), Emil Gîrleanu, Al. Cazaban, Al. T. Stamatiad. Majoritatea articolelor şi materialelor erau însă destinate ţărănimii. Aici şi-a publicat Goga o bună parte din articolele efervescente care vor alcătui ulterior volumul *O seamă de cuvinte*, apărut în cadrul „Bibliotecii poporale" a „Asociaţiunii". Ele i-au adus lui, cît şi lui I. Lupaş şi D. Marcu, *mai multe procese de presă*, în urma cărora apariţia revistei a şi fost sistată.

Realitatea e că ea n-a fost îndestul sprijinită nici chiar de către membrii „Asociaţiunii", fapt pentru care Goga se plînge de nenumărate ori în rapoartele sale. Mai ales că înşişi directorii despărţămintelor refuzau uneori răspîndirea exemplarelor gratuite la ţărani. Toată greutatea a fost lăsată pe seama redacţiei, care, în cele din urmă, n-a mai putut face faţă sarcinilor multiple ce-i reveneau.

Cu toate acestea, revista a avut un rol important în peisajul publicistic al vremii. Pentru întîia dată se acţionează în mod dirijat asupra opiniei publice celei mai largi, prin articole care ridică în mod sistematic problema emancipării sociale şi naţionale. Îmbunătăţirea soartei ţăranului prin măsuri radicale, şi în primul rînd prin împroprietărire, este o condiţie fără de care Goga

[12] „Transilvania", 1919, nr. 4, p. 391.
[13] *Ibid.*, 1906, nr. IV, p. 167—171.

nu-și poate concepe activitatea. Idealul social este strîns legat de cel național, poate chiar subordonat acestuia. Dar țăranul trebuie luminat, ridicat din punct de vedere economic și cultural, tocmai în vederea acestei necesități : „Numai cu o țărănime smulsă prin puterea slovei din amintirile unei rușinoase umilințe istorice, — se spune în articolul *La răspîntie* — prin o țărănime cu sufletul primenit de slugărnicia omoritoare, prin o țărănime cu un mai bine întemeiat rost cultural și economic, putem cîștiga chezășia dăinuirii noastre în viitor"[14]. De aceea Goga a pus mult accent pe munca practică, și în acest sens tribuna „Astrei" i-a servit de minune. Apelul la cărturărime, prin care Goga inaugurează de fapt linia noii reviste, face parte dintr-un program organizatoric mai vast, în care intelectualitatea ieșită din popor și legată de el („Asociațiunea" acorda numeroase burse pentru studii) trebuie să se încadreze. Cărturarii „sînt datori — spune Goga — să steie astăzi în fruntea rîndurilor largi ale țărănimii noastre, să fie sămănătorii rîndurilor luminoase care povățuiesc cărările *mulțimii fără număr. Ei ar fi să fie ostașii meniți să sfarme întunericul* — propovăduitorii cuvîntului înaintea celor lipsiți de norocul luminii"[15]. Acțiunea reprezintă doar începutul unei vaste campanii de luptă între „tinerii oțeliți", reprezentanți ai tinerei generații care vor trece după sistarea apariției „Țării noastre" în redacția „Tribunei" de la Arad și „bătrînii" adepți ai vechilor metode de luptă politică și socială, reprezentați prin ziarul „Românul", luptă ce va pregăti și crea atmosfera prielnică acțiunii de participare la războiul din 1916, cu scopul desăvîrșirii unității naționale a întregului popor român, la a cărui pregătire „Astra" a jucat fără îndoială un rol dintre cele mai de seamă.

Nu putem încheia încă aceste rînduri fără să mai amintim faptul că de activitatea lui Goga în cadrul asociației se leagă inițiativa acestuia de a se ridica lui Eminescu și lui Bariț, doi dintre precursorii vieții noastre politice și literare, cîte un bust în orașul Sibiu, lucru care s-a și înfăptuit. Revista „Transilvania" consemnează și alte acțiuni ale sale. În 1909 deplînge moartea strălucitului istoric canonicul Augustin Bunea ; s-a îngrijit de editarea lucrărilor rămase de la profesorii Aurel Bratu, scriitorul Ion Borcia sau medicul Simeon Stoica, membri de bază ai „Asociațiunii". În 1910, cu ocazia sărbătoririi a 70 de ani de viață ai marelui critic junimist Titu Maiorescu, paginile revistei găzduiesc prin pana lui O. Goga unul dintre cele mai frumoase elogii pe care i le-a adus publicistica vremii criticului care ținea de atîta vreme „busola dezvoltării noastre literare împreună cu cumpăna judecății drepte"[16]. Epitetele de „aristocrat al cugetării" și cel de „altar strălucitor al judecății limpezi", cu care încheie de fapt acest excelent articol critic, i se potrivesc aidoma lui O. Goga, care prin îndelungata sa activitate desfășurată în cadrele „Astrei" a adăugat vieții literare și culturale a Sibiului o nouă și neprețuită strălucire.

M. SADOVEANU ȘI SPECIFICUL NAȚIONAL
(Date inedite)

I. OPRIȘAN

Cîteva scrisori inedite achiziționate de Biblioteca Academiei și folosite în parte de Savin Bratu într-un articol din „Gazeta literară"[1] aduc unele lămuriri revelatoare asupra primei perioade a creației lui Mihail Sadoveanu, evidențiind rolul acestei mari personalități în lupta pentru impunerea specificului național.

[14] „Țara noastră", I, 1907, nr. 27 (iul.), p. 439.
[15] „Transilvania", 1911, p. 182—184.
[16] *Ibid.*, I, 1907, nr. 1 (ian.), p. 3.

[1] Savin Bratu, *Sadoveanu și „Revista modernă"* (Corespondență inedită din 1901 — 1902), „Gazeta literară", 46/1962.

Colaborator asiduu al „Revistei moderne", socotită în parte a sa, Mihail Sadoveanu se străduia din răsputeri să-i prelungească apariția și s-o transforme într-o publicație de prestigiu, în jurul căreia să se adune cele mai valoroase condeie ale scrisului românesc. Pentru aceasta depunea o muncă istovitoare. Pe lîngă obligațiile serviciului cazon (la 2 ianuarie 1902 fusese îmbrăcat militar), scriitorul întreținea o corespondență intensă, ducînd tot greul redacțional, în cele mai vitrege condiții materiale și de timp : „Armata mi-a legat mîinile — scria el lui Hristea Coșoi, directorul „Revistei moderne" la 1 ianuarie 1902 —, nu pot face nimic. Și dacă am fost și sînt vesel, sufletește sînt vesel pentru că am în mine puterea — asta nu înseamnă că o duc bine în alt chip. Sărăcia nu mă îndoaie ! — și mai mult nu spun, — dar de multe ori n-am marca de 15 bani ca să-ți scriu. Dar nu-i nimic, măi frate, sănătos să fiu, că belele curg gîrlă... și aștept cu multă bătaie de inimă ceasul cînd voi veni la București, să lucrăm împreună pentru iubita noastră limbă română !"

Cu o lună mai devreme (la 8 decembrie 1901), adresîndu-se aceluiași, Mihail Sadoveanu îi expunea — în legătură cu recenta apariție a „Sămănătorului" — în cîteva cuvinte, întreaga sa concepție despre ceea ce înțelege că ar trebui să fie literatura română : „Cînd e vorba de o idee așa de frumoasă ca a noei reviste, apoi n-am nimic de zis. Tare bine, tare frumos. Dacă înțeleg ei literatura *românească* — cum trebuie înțeleasă, tare bine. Adică dacă faci literatură *curată*, din care să respire românul, eu înțeleg că faci cea mai bună literatură — românească. Să vezi că eroii tăi nu sînt păpuși ci oameni în primul loc, și în al doilea loc, *români*. Am mai spus : românul *să bea, să vorbească, să rîdă, să moară, să lucreze, să gîndească* românește, vorbesc de românul din scrierile românești. Dacă așa înțeleg literatura noei direcții ăi din fruntea « Sămănătorului » — minunat. Dacă însă nu voiesc să facă decît o operă absolut pozitivă, o operă de educație mai mult — atunci nu subscriu, nu. Uitasem să adaog și *limba*, la rîndurile de mai sus, — limba adevărat românească, nici limba barbară din « Sultănica » lui Delavrancea, nici limba barbară a gazetelor și clasei culte, ci limba adevărat românească, așa cum o vorbește românul".

Cît de mult îl preocupa pe Mihail Sadoveanu problema specificului național reiese și din alte scrisori. La începutul anului 1902 dîndu-și seama că o revistă conformă cu gîndurile sale nu poate fi altoită pe o publicație mai veche, plănuia scoaterea alteia noi care să continue „ *Revista modernă*". Noua publicație trebuie să dea un însemnat imbold literaturii — tinzînd spre crearea unui curent în sensul în care „Sămănătorul" nu se dovedise capabil să meargă. Esențiale pentru noua orientare aveau să fie limba curat românească, simțirea conformă cu spiritul național și inspirația din cele mai arzătoare probleme ale vieții : „Acu să trecem repede la *Revistă* (scrisoarea din 1 ianuarie 1902 către H. Coșoi). Ai tu dreptate și m-am gîndit și eu și Tutoveanu și Beldiceanu — cînd era aici — că nu corespunde titlul cu ceea ce am vrea noi să fie revista. Ar trebui schimbat. Ar trebui un nume care să însemne totodată *noua direcție* — limba curată și care să fie ca un strigăt de luptă totodată... E greu ; am cercetat în toate chipurile, dar e greu să găsești ceva absolut nou.

Graiul românului prea spune pe șleau și e cam pretențios. Ar trebui ceva — așa ca *Deșteaptă-te române*, ori *Învierea*, ori *Înainte* !". Și mai tîrziu, aceluiași (la 26 februarie) : „A fost vorba să facem ceva *românesc*. Să curățăm revista de tot ce-ar putea fi străin — e vorba de bucăți nu de nume — și să ne silim din răsputeri ca toate bucățile publicate să fie scrise și simțite românește, nu-i așa? Mai cu seamă *limba* — ia sama, aici facem lucru conștiincios, ori facem ceva ori nu facem nimic.

Facem literatură, nu negustorie".

Intransigența cu care scriitorul știa să apere linia revistei reiese și dintr-o scrisoare antecedentă, datată 17. II. 1902, în care condamna publicarea bucăților lui P. Mihăescu : „Tocmai acest Mihăescu este pricina pentru care Beldiceanu o rărise o bucată de vreme. Și ți-am vorbit și eu, ți-a vorbit și Tutoveanu și Beldiceanu ! La fiecare bucată nouă — o nouă palmă. Nu mai

pot de disperare. Cînd vom scăpa de lichele și de caracude? ! Ia seamă — nu trebuie să punem bucățile pentru că cutare ni-i cunoscut, ori pentru motive de așa fel!"

Dar aproape de apariția „Paginilor alese" — între timp îi găsise un titlu cu care căzuse de acord — Mihail Sadoveanu se arăta mai categoric ca niciodată, lăsînd să se întrevadă și marea speranță ce și-o punea în noua revistă : „Așadar fii român (scrie tot lui H. Coșoi la 26.II. 1902), [...], pentru că cu începerea *Paginilor alese* ridicăm un drapel, avem deci o lozincă; tot ce e străin de noi, afară. Probabil va fi și un curent în sensul nostru. Trebuie să fim corecți, cinstiți, cu băgare de seamă, cu bună credință mai cu samă către noi înșine. Poate va eși lucru mai bun din această încercare decît din toate încercările de pînă acum. Vezi că nu e șagă. De la primul număr începem o serie de articole în care propagăm românismul în literatură. Îndemnuri tinere și pline de foc la care credem că vor răspunde toți cei se simțesc".

Într-adevăr, revista „Pagini alese" apărea la 14 martie 1902 și sublinia, în *Prima vorbă*, tocmai caracterul patriotic al muncii pe care o începea. „Vom reuși? — Bine! — De nu — vom rămîne cu mîngîierea că în lupta noastră naivă am urmărit un scop patriotic și onest, și am pus o mică piatră, o cît de mică piatră, la temelia marelui monument artistic ce va trebui să se ridice, odată, de către alți luptători, mai bine înzestrați ca noi, în această țară de trubaduri și de rapsozi fără ascultători?!"

Cele cîteva scrisori — bogate și în alte numeroase date în legătură cu pregătirea sistematică a debutului din 1904 sau cu sprijinirea lui G. Topîrceanu în perioada bolii din 1937 — ne dezvăluie mai ales lupta marelui scriitor moldovean pentru impunerea caracterului național al scrisului nostru artistic, trăsătură ce va rămîne o dominantă a personalității sale.

SADOVEANU LA IAȘI
— Fragmente documentare —

DAN MĂNUCĂ

Elev al Liceului național, care astăzi îi poartă numele, director al Teatrului Național, colaborator al „Vieții românești", profesor la două școli, locuitor al Iașilor timp de aproape douăzec de ani, Mihail Sadoveanu își dezvăluie multiplele-i contacte cu viața socială din fosta capitală a Moldovei, de ale cărei meleaguri îl legau și certe afinități sufletești. Atașamentul față de Iași s-a dovedit atît de puternic, încît numai persecuțiile unui regim politic inuman l-au hotărît să se mute la București. De altfel, nu era vorba nicidecum de o înclinare a steagului, întrucît, în capitală, Sadoveanu preia conducerea ziarelor „Adevărul" și „Dimineața", grupînd în jurul lor numeroase elemente democrate.

Perioada ieșeană din viața lui Mihail Sadoveanu începe o dată cu înscrierea sa ca elev la Liceul național, fosta faimoasă Academie Mihăileană, unde învățase și tatăl său, avocatul Alexandru Sadoveanu. *Anii de ucenicie* descriu plastic și nostalgic acele fericite vremuri de îndrăzneală adolescentină. Înscris la liceul ieșean în anul 1897, elevul „domnului Trandafir" face față în chip cu totul onorabil exigențelor severului corp profesoral. Amintirilor atît de viu colorate ale marelui scriitor le adăugăm cîteva aride pagini documentare : catalogul cu notele elevului Mihail Sadoveanu din clasa a VI-a. Nu dăm acum *in extenso* întregul catalog, întrucît aceasta nu ar prezenta nici un interes, ci numai notele obținute de Sadoveanu în ordinea înregistrării lor[1].

[1] Arhivele statului Iași, fond Liceul național, dosar 11/1898—1899, Catalogul clasei a VI-a, foile 117—122 și 130—136.

La limba germană, profesor fiindu-i I. Paul, viitorul autor al unei singure nuvele, publicată de „Viaţa românească", Sadoveanu are media anuală 8,25, la examen — 9; profesorul era „respectat şi sever", judecîndu-şi elevii „nu atît după capacitatea la studiu, cît după caracter şi demnitate"[2]. La limba franceză, Al. Bădărău, avocat celebru, om cu deosebit tact şi preţuire faţă de meritele tinerilor, îl notează cu 8,75, la examen — cu 10. Viitor prieten, viitor tovarăş de vînătoare şi viitor colaborator al „Vieţii româneşti", Constantin Botez îi pune la limba română notele 9,20 şi 9 la examen. La gimnastică — profesor I. Motescu — nici o dificultate : 10 pe toată linia. De altfel, aşa i se şi cădea unuia dintre cei mai buni jucători de oină ai liceului. La muzică, Enrico Mezzetti îi cere să scrie versurile pentru imnul şcolii : „Cu bucle aurii, / Din ocean albastru, / Răsare — al zilei astru ; / Să-l salutăm, copii !" [3]; totuşi, nota nu e decît 8,50. Desenul şi I. Şoldănescu provoacă o mică anomalie — 5. V. Burlă nu e numai profesor de greacă, ci şi celebrul adversar al lui Hasdeu în problema etimologiei cuvîntului *raţă*. Între un aorist şi un vocativ elin găsea vreme să le arate elevilor că discutatul cuvînt provine din latinescul *anas* [4]. Deosebit de exigent cu elevii, îl notează pe Sadoveanu cu 6 pe toată linia. Înduioşătorul Xenofon Gheorghiu, poreclit Codiţă, plin de aforisme şi de poveţe antice, îi pune 7,75 şi la examen 7. Atracţia pentru filozofie e explicabilă la un adolecent, încît profesorul S. Dragomir îl notează excelent cu 9,33 şi la examen cu 9. Mihai Tomida, profesor de ştiinţe naturale, oscilează între 7,22 şi 9. La fizică, profesor fiind V. Popescu, notele sînt 7,25 şi 7. Mult prea severul matematician Gherghe Lucescu, antipatizat de elevi, îi pune totuşi 6,75, dar la examen 8. I. Vasiliu, zis şi Rake, mai curînd politician pătimaş decît profesor de istorie, îl notează cu 8.

Dintre cei 89 de colegi de clasă, Mihail Sadoveanu s-a împrietenit strîns doar cu Enric Furtună, cu Grigore Nădejde, fratele Luciei Mantu, şi cu N. N. Beldiceanu, firavul scriitor de mai tîrziu. Dintre ceilalţi, concurează cu Alexandru Russ, coleg de bancă.

Terminînd liceul, M. Sadoveanu redactează următoarea cerere către direcţiunea şcolii :

Eliberat certificatul No. 398 din 27 iunii 1900, anulîndu-se o coală timbru de un leu. Secretar, M. A. Spiru

Domnule Director,

Vă rog să binevoiţi a-mi elibera certificatul de absolvire al [sic !] cursului liceal.
Pentru aceasta alăturez timbrul legal.
Primiţi vă rog respectul meu.

1900 iunie 26

M. Sadoveanu

Domniei sale
Domnului director al „Liceului Naţional" din Iaşi [5].

Peste zece ani, la 1 aprilie 1910, M. Sadoveanu este numit în importanta funcţie de director al Teatrului Naţional ieşean. Activitatea sa în această instituţie a fost larg descrisă [6], prezentele însemnări oferind numai două documente necunoscute. Primul dintre ele e o cerere adresată de G. Ibrăileanu, locţiitor al lui Sadoveanu la direcţia teatrului :

---

[2] M. Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, în *Opere*, vol. XVI, Bucureşti, 1959, p. 452.
[3] Idem, *ibid.*, p. 436.
[4] Idem, *ibid.*, p. 444.
[5] Arhivele statului Iaşi, fond citat, dosar 15/1900, f. 220.
[6] N. Barbu, *Mihail Sadoveanu — omul de teatru*, în „Iaşul literar", XI, nr. 11, noiembrie 1960, p. 87—105.

1915 septembrie 25

Domnule Ministru,

O parte din personalul Teatrului nostru, împreună cu directorul, aflîndu-se concentrat şi aceasta dăunînd mersul repetiţiilor şi periclitînd chiar mersul stagiunii care urmează a se deschide, cu onoare vă rog să binevoiţi a dispune desconcentrarea lui pînă la o eventuală mobilizare. Această măsură aţi binevoit a o lua, după cît sîntem informaţi, cu privire şi la unii artişti ai Teatrului Naţional din Bucureşti.

Membrii instituţiei noastre concentraţi sînt:

M. Sadoveanu, directorul, concentrat ca locotenent de la 17 ianuarie 1915, în reg. Suceava no. 16.

Boldescu Vasile, sublocotenent, bat. 8 vînători, tot de la aceeaşi dată.

Calmuschi Constantin, sublocotenent, reg. Vaslui, no. 25.

Şt. Braborescu, căpitan „ „ „ „

Capbun D. Ilie, soldat reg. 78, Brăila.

Cu acest prilej vă rugăm să primiţi încredinţarea deosebitei noastre consideraţiuni.

p. Director — Secretar,

G. Ibrăileanu — P. Petrone

Domniei sale

Domnului Ministru de Război, Bucureşti [7].

Comandantul corpului 4, căruia îi e trimisă cererea spre rezolvare, răspunde negativ demersurilor lui Ibrăileanu. Desconcentrat ceva mai tîrziu, scriitorul îşi reia funcţia cu aceeaşi rîvnă dintotdeauna. Grija pentru păstrarea intactă a prestigiului însemnatului for de cultură pe care îl conducea se vădeşte şi în următoarea mustrare adresată unui artist nepoliticos:

20 decembrie 1915

În ziua de 6 decemvrie, d. N. Demetrescu-Radu, societar, s-a făcut vinovat faţă de instituţie şi de Direcţie de o faptă care i-a adus o pedeapsă disciplinară. D. Demetrescu-Radu, prin atitudinea sa în această împrejurare a avut aerul să arate că un succes — de altfel binemeritat — îl îndreptăţeşte să nu ţie samă de datorii şi de respect inerente situaţiei sale. Numai aşa se poate explica de ce astăzi, domnia sa, trecînd pe lîngă directorul său, în chiar localul teatrului, nu l-a salutat: o lipsă elementară de bunăcuviinţă pentru care pe loc i s-a făcut observaţia de rigoare.

Acest caz ciudat, pentru care n-am găsit de cuviinţă să aplicăm o deosebită pedeapsă, ne face să atragem domnului Radu-Demetrescu în chip deosebit şi părinteşte luarea aminte că talentul şi succesul nu îndreptăţesc niciodată, sub nici un cuvînt, fapte şi atitudini care micşorează pe artist mai mult decît pe alţi oameni. De altminteri e inutil să mai adăogăm că a interpreta bine un rol e însăşi datoria elementară a artistului, că acest lucru nu este o excepţie în teatrul nostru şi că trădarea unui rol şi insuccesul sînt excepţie. Cu cît un artist simte mai puternic în el chemarea spre îndeplinirea unei meniri, cu atît mai mult trebuie să observe disciplina, bunacuviinţă şi împlinirea datoriilor într-o instituţie ca a noastră, pe care se cuvine s-o socotim o şcoală ş-un templu. Dacă domnia-sa nu va observa aceste principii elementare, stăruinţa sa în această Instituţie începe a deveni o povară şi un rău exemplu, care ar putea să ducă la dezorganizarea şi disoluţia teatrului ieşan.

Mihail Sadoveanu [8]

[7] Arhivele statului Iaşi, fond Teatrul Naţional, dosar 775/1915, f. 96.
[8] *Ibid.*, f. 128.

Renunțînd în 1918 la direcția Teatrului Național, scriitorul reușește să obțină o altă funcție care să-i asigure un venit modest, necesar și acesta spre întreținerea numeroasei familii, proaspăt mutată în fosta vilă Kogălniceanu de la Copou. Așa se face că între 1921 și 1922 M. Sadoveanu este profesor la școala „M. Kogălniceanu" din Iași, transformată în liceu în anul 1919[9]. Dosarele din această perioadă lipsind, constatăm prezența profesorală a scriitorului abia din anul școlar 1922/1923, cînd semnează un

Contract de locații de servicii

Subsemnatul Mihail Sadoveanu, domiciliat în Iași, vila Copou, unde îmi aleg domiciliul pentru executarea acestui contract, declar că mă oblig să predau lecții de l. română la Institutul liceal „M. Kogălniceanu" din Iași, în următoarele condițiuni :

1) durata contractului este 10 (zece) luni, începînd din ziua de la 1 septembrie 1922.

2) în acest interval voi preda 4 (patru) ore săptămînal, în fiecare săptămînă, conform programului fixat de direcțiunea Instituției, potrivit regulamentelor școlare. Distribuirea și așezarea orelor se va face de Direcțiune, ținîndu-se seamă de timpul cît sînt ocupat la școalele statului unde am catedra.

3) pentru aceste prestațiuni, Direcțiunea „M. Kogălniceanu" se obligă a-mi plăti cîte 100 (una sută) lei lunar pentru fiecare oră de curs săptămînal. Această leafă este lunară și se va plăti la sfîrșitul fiecărei luni de la 1 septemvrie 1922. Vacanțele școlare nu se scad din timp și ele intră în socoteala lunilor ca și cum aș fi predat cursurile.

4) în tot timpul angajamentului, mă oblig a nu lipsi de la cursuri decît pentru motive legitime care se vor aprecia de Direcțiune, pe care o voi înștiința, trimițînd un suplinitor pentru a mă înlocui. Dacă suplinitorul nu va fi acceptat de Direcțiune sau dacă nu voi trimite suplinitor, mi se va scădea suma reprezentînd echivalentul pentru orele lipsă.

5) mă oblig ca la predarea cursurilor să respect toate regulamentele și dispozițiunile autorităților școlare relative la învățămîntul public și particular, în plus acele fixate de Direcțiune.

6) în caz cînd voi călca vreuna din obligațiunile acestui contract, el se va rezilia de drept, fără somație sau judecată, numai în favoarea Direcțiunii, față de care voi rămînea responsabil de toate daunele ce-i voi pricinui.

7) subscrisul Titus Patriciu, proprietar al Liceului „M. Kogălniceanu", consimt la acest act pe care mă oblig a-l respecta întocmai, cu rezerva că dacă Ministerul Instrucțiunii nu va aproba etatizarea Institutului, să reziliez acest contract înștiințînd pe partea cealaltă prin scrisoare recomandată pusă la poștă cel mai tîrziu în ziua de 1 iulie 1922.

Făcut în triplu exemplar astăzi 12 septembre 1922
Proprietarul Liceului
„M. Kogălniceanu",
Titus Patriciu[10]

Mihail Sadoveanu

---

[9] *Ibid.*, fond liceul „M. Koglăniceanu", dosar 1/1922—1923, f. 39.
[10] *Ibid.*, f. 57.

În anul următor, la 1 septembrie 1924, contractul este reînnoit între aceleaşi părţi : Mihail Sadoveanu şi directorul liceului, Titus Patriciu, salariul scriitorul fiind însă de numai 800 de lei [11].

Conducîndu-se după manualele alcătuite de Gh. Adamescu şi M. Dragomirescu, M. Sadoveanu preda limba română la clasele a V-a şi a VI-a. Sînt interesante amintirile foştilor elevi, pentru că ne pun în faţa unei imagini aproximative a felului său de predare : lecţiile scriitorului, aureolat de o prestigioasă activitate literară şi consacrat de titlul de membru al Academiei Române, erau captivante prin sfătoşenia răzeşească ce le anima [12].

Merită a fi amintită prezenţa, în aceeaşi cancelarie, şi a altor profesori — nume cunoscute în ştiinţa românească : C. Botez, August Scriban, Traian Bratu, I. M. Marinescu, C. Balmuş, N. I. Popa, Şt. Bîrsănescu.

Fără a prezenta o importanţă deosebită, contribuţiile de faţă întregesc tabloul relaţiilor dintre M. Sadoveanu şi fosta capitală a Moldovei, oferind, în acelaşi timp, cîteva date pînă acum necunoscute, utile unei viitoare şi atît de aşteptate monografii a vieţii şi operei marelui scriitor.

[11] *Ibid.*, dosar 1/1923—1924, ff. 227 şi 245.

[12] Cf. Al. Pogonat, *Domnul profesor Mihail Sadoveanu*, în „Însemnări ieşene", an. IV, nr. 5, mai 1939, p. 245—251.

OVIDIU BÎRLEA: *Poveştile lui Creangă*, Editura pentru literatură, 1967

Despre Creangă, despre *Poveştile* şi *Amintirile* lui s-a scris în repetate rînduri, începînd încă din 1875, cînd îi apărea în „Convorbiri literare" *Soacra cu trei nurori*. Aprecierile admirative, incontestabil sincere, dar pe undeva uşor şi involuntar sceptice ale junimiştilor, mari amatori şi „degustători" ai ţărăniilor şi anecdotelor corosive ale dascălului din Ţicău, convinşi, însă, în adîncul sufletului că adevărata artă nu putea fi decît una rafinat-intelectuală, bazată pe un fond serios de cultură livrescă, au conturat imaginea — care a persistat îndelung — a unui Creangă primitiv şi necioplit, pitoresc şi glumeţ, excelent mînuitor al graiului moldovenesc, într-un cuvînt imaginea unui scriitor „poporal", amuzant de bună seamă, dar cît de departe încă de versiunea creatorului excepţional, a „bivolului de geniu" (G. Călinescu), versiune pe care o va propune, după moartea scriitorului, posteritatea critică. N. Iorga şi apoi G. Ibrăileanu sînt cei dintîi care, renunţînd la jubilaţiile şi entuziasmele şcolăreşti ale predecesorilor, scriu rînduri revelatoare prin fineţea intuiţiilor estetice despre originalitatea lui Creangă, stabilindu-i tot pentru întîia oară — deşi cîteodată hazardat — filiaţii pe plan intern şi european.

Creangă a stîrnit interes şi printre cercetătorii străini, şi francezul Jean Boutière îi dedică o monografie [1], în care pornind de la premisa fondului autentic folcloric al *Poveştilor*, şi-a propus să urmărească circulaţia şi interferenţa motivelor şi temelor crengiste nu numai în spaţiul românesc, dar şi la alte popoare. Meritoriu (în special prin noutate şi amplă documentaţie), doctul studiu comparatist nu depăşeşte totuşi, esteticeşte, imaginea unui Creangă culegător şi prelucrător de folclor, unul printre atîţia alţii.

Deceniul al patrulea al secolului nostru aduce un spirit nou, mai subtil şi mai nuanţat în comentarea povestitorului. Continuînd tradiţia lui Iorga şi Ibrăileanu, G. Călinescu relevă[2], dînd dovadă de o penetraţie critică excepţională, „histrionismul" şi arta de comediograf genial ale humuleşteanului, jovialitatea şi robusteţea operei sale, sinteză inefabilă de „fabulos şi ţărănie, de ireal şi realism". În aceeaşi perioadă de impetuoasă efervescenţă artistică, la seria studiilor despre Creangă se adaugă alte lucrări, cîteva din ele remarcabile prin acuitatea şi pertinenţa observaţiilor critice emise [3].

Exegezele care le-au urmat — multe cu caracter comemorativ — nu reuşesc să modifice esenţial imaginea — în linii mari împămîntenită — a povestitorului humuleştean, ci se mulţumesc cu rectificări şi adaosuri mai mărunte, reluînd cu mai mult sau mai puţin talent concluziile lucrărilor anterioare.

---

[1] *La vie et l'œuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930.

[2] *Viaţa lui I. Creangă*, Bucureşti, 1938, şi *Ion Creangă* (*Viaţa şi opera*), Bucureşti, 1964.

[3] Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, 1944; Vladimir Streinu, *Clasicii noştri*, Bucureşti, 1943; Tudor Vianu, *I. Creangă*, în *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, 1941; Al. Dima, *Asupra caracterului folcloric al lui Dănilă Prepeleac*, în „Revista Fundaţiilor Regale", IX, 1942, martie.

Apărută în 1967, în Editura pentru literatură, cartea lui Ov. Bîrlea *Poveștile lui Creangă* e tocmai una din aceste lucrări care, fără a avea veleitatea de a propune o viziune total inedită a operei lui Creangă, încearcă un lucru pe care — trebuie s-o recunoaștem de la început — foarte puțini l-au făcut cu atîta migală și competență. E vorba, mai precis, de un studiu comparatist, în descendența monografiei lui Jean Boutière, care pune față-n față poveștile lui Creangă și poveștile populare cu care acestea se înrudesc, în scopul de a stabili în ce măsură se integrează cele dintîi în contextul mai larg al celorlalte, care le sînt, deci, notele comune și care cele distinctive. Preocupările lui Ov. Bîrlea pentru proza populară epică sînt de altfel mai vechi (cf. *Antologia de proză populară epică*, București, 1966), lucrarea de față fiind — cum precizează și scurta prefață ce deschide cartea — rezultatul și, am spune noi, culminația acestor preocupări.

Capitolul de *Preliminarii*, cu care debutează studiul, adună la un loc date eterogene asupra operei lui Creangă, și în special asupra poveștilor lui. Dacă subcapitolul *Izvoarele și repertoriul de povești* ni s-a părut a fi pe deplin justificat în economia lucrării, el stabilind de la început linia metodologică comparatistă care va sta la baza întregii analize, nu același lucru s-ar putea spune despre celelalte două subcapitole, *Creangă și critica literară* și respectiv *O problemă de clasificare*, a căror strictă necesitate funcțională în ansamblul exegezei e mai puțin convingătoare, ele tratînd aspecte fără contingență directă cu tema abordată.

Unul din capitolele cele mai importante ale lucrării e fără îndoială cel consacrat „fondului folcloric" al poveștilor lui Creangă. Beneficiind de o informare deosebit de vastă referitoare la frecvența și circulația motivelor crengiste (pe plan intern și extern), Ov. Bîrlea confruntă fondul poveștilor acestuia cu „*cele 480 de variante românești cunoscute pînă acum în repertoriul național*", încercînd, în același timp, să determine gradul lor de asemănare, precum și „fizionomia probabilă" a variantei de la care a pornit povestitorul humulestean. Încheind amănunțita cercetare a tuturor poveștilor lui Creangă, împărțite pe specii (basme despre animale, basme propriu-zise : fantastice și nuvelistice, snoave, povestiri-legende, povești licențioase), Bîrlea ajunge la concluzia — care ni se pare îndreptățită — că povestitorul a intervenit foarte puțin în schema epică a narațiunilor lui. Această fidelitate față de schema folclorică inițială ar fi — după părerea lui Ov. Bîrlea — cauza reintrării multora din poveștile lui Creangă în tradiția folclorică, unde conform legilor transmiterii orale, au suferit un „proces lent de reajustare", de acomodare cu mentalitatea și stilul povestitorilor populari.

Dar dacă Creangă a împrumutat fidel din folclor „fondul" poveștilor lui, ce-l deosebește atunci de folcloriștii care au culeș și prelucrat basme populare sau de ceilalți scriitori (Slavici, Delavrancea) care au scris și ei basme plecînd de la același fundament folcloric ? În ce constă originalitatea, unicitatea lui Creangă ?

În capitolele al II-lea și al III-lea ale monografiei sale, Ov. Bîrlea încearcă să răspundă tocmai acestor întrebări. El pleacă de la constatarea că, în poveștile lui Creangă, populare sînt nu numai fabulația, invenția, ci și procedeele folclorice de creație folosite. Spre a-și demonstra afirmația, folcloristul întreprinde o analiză atentă și sistematică a modului în care aceste procedee (împlinirea schemei tradiționale a poveștii cu detalii individualizante, absența elementelor descriptive și a adîncirii psihologice a personajelor, tendința spre hiperbolizare, plăcerea pentru cuvinte, umorul etc.) sînt folosite și potențate artisticește superior în poveștile autorului analizat. Rigoarea analizelor, pregnanța formulărilor, eleganța și acuratețea demonstrației sînt tot atîtea calități care impresionează plăcut în exegeza lui Ovidiu Bîrlea. Capitole ca cel despre verbozitatea lui Creangă sau despre umorul lui stau mărturie în acest sens, în ele marcîndu-se concludent saltul calitativ realizat de *Povești* față de modelele lor populare. Nu același lucru s-ar putea spune, din păcate, despre toate analizele din volum. În unele din ele, caracterul tehnicist al demonstrației primează, autorul încercînd să epuizeze printr-o analiză comparatistă sistematică toate potențele artistice ale narațiunilor analizate, fie ele populare sau aparținîndu-i lui Creangă. Numai că în multe din comparațiile întreprinse accentul cade pe asemănările de natură formală

care apropie cele două genuri de narațiuni, trecîndu-se mult prea ușor — după părerea noastră — peste decantarea suferită de substanța folclorică primară în poveștile lui Creangă, peste modul personal, original, „unic", în care a folosit povestitorul moldovean aceste procedee. De altfel, dificultatea analizei întreprinse de Ov. Bîrlea nu mai trebuie dovedită. Cu toată aparenta-i simplitate, Creangă e un scriitor profund, și Călinescu însuși, intuindu-i erudiția și rafinamentul ancestral, vorbește de mai multe ori, în cunoscuta-i monografie, de inefabilul prozei humulești-eanului, de farmecul ei inanalizabil, de inutilitatea comentariului etc. Ceea ce nu-l împiedică bineînțeles să-și conducă analiza cu o fulguranță și o subtilitate care le egalează — pe alte coordonate — pe cele ale obiectului analizat.

Dar să revenim la monografia lui Ov. Bîrlea. În capitolul al treilea, folcloristul studiază — cu aceeași minuție ca și pînă acum — stilul poveștilor lui Creangă, ajungînd la concluzia că el reprezintă o variantă a stilului oral în scris, „sinteză superioară a stilului popular narativ". Analiza decurge în continuare pe planuri paralele, autorul oprindu-se de data aceasta mai mult asupra modului original în care a folosit Creangă caracteristicile stilului popular oral : abundența monologului și dialogului, a interjecțiilor, a formelor exclamative și a onomatopeelor, a repetiției. Deși predominantă (în special în *Povești*), oralitatea nu e unica modalitate stilistică întîlnită la Creangă. Pe alocuri (de exemplu, în descrierile și portretizările din *Amintiri*) se face simțită influența limbii bisericești (cu care Creangă se familiarizase ca diacon) și a limbii literare curente (pe care o deprinsese în îndelungata lui activitate de învățător și autor de manuale didactice și pe care se vede a o mînui cu insidioasă ușurință în misivele trimise autorităților ecleziastice, cu care intrase în conflict).

Ajuns la capătul investigației sale în opera lui Creangă, Ov. Bîrlea vorbește (în *Încheiere*) de „fizionomia particulară", de caracterul paradoxal al operei povestitorului, care sub aparența de simplitate, transparență și accesibilitate ascunde un rafinament și o originalitate care o singularizează nu numai în literatura noastră, dar și în cea universală, făcînd-o foarte greu de descifrat în sensurile ei intime. Învelișul comic, jovial, umorul întîmplărilor relatate nu trebuie să ne inducă în eroare și să ne facă să o percepem simplificat. În spatele comicăriilor și năzbîtiilor eroilor lui „nastratinești", se ascunde un înțeles mai adînc și mai dureros : nostalgia după timpul revolut al copilăriei, după lumea plină de farmec și culoare a Humuleștilor de altădată. Iată de ce, caracterizarea finală a operei lui Creangă ca „o simbioză organică a dorului cu umorul" ni se pare a fi îndreptățită, ea venind să adauge o dimensiune nouă, esențială, portretului scriitorului.

Cîteva cuvinte despre ampla bibliografie mînuită de autor în lucrare. În afara listelor de studii și culegeri de povești care apar la sfîrșitul fiecărui capitol, monografia lui Bîrlea mai cuprinde, în finalul ei, o utilă trecere în revistă exhaustivă a volumelor, periodicelor și colecțiilor încă nepublicate de povești populare, pe care le-a folosit cercetătorul în analiza întreprinsă. În fine, *Anexa*, cu cele șase variante folclorice inedite, atașată la sfîrșitul volumului, conferă unitate și rotunjime expunerii, dînd posibilitate cititorului să-și formeze un punct de vedere propriu asupra aspectelor semnalate pe parcursul analizelor, asupra comparațiilor întreprinse de autor. Textele populare alese — remarcabile ca autenticitate și valoare estetică — sînt încă o mărturie a gustului artistic sigur și penetrant al autorului monografiei pe care o prezentăm. Ca toate marile valori ale culturii, și opera lui Creangă, „expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică care se numește poporul român" (G. Călinescu), a fost și continuă să rămînă susceptibilă de multiple și variate interpretări.

Confruntîndu-i *Poveștile* cu modelele populare care le-ar fi putut servi ca sursă de inspirație, Ov. Bîrlea ne propune în cartea sa una din aceste modalități interpretative : studierea comparatistă. Îmbinînd inteligent mijloacele investigației critice cu rigoarea folosirii detaliului documentar, monografia lui Ov. Bîrlea ni se pare a fi — cu toate reținerile exprimate — o contribuție meritorie pentru înțelegerea aprofundată și nuanțată a universului *Poveștilor* și *Amintirilor* lui Creangă.

Simona Popescu

O culegere de texte extrase din studiile formaliștilor ruși

În ultimul timp interesul pentru „școala formală" rusă a crescut considerabil. Dacă pînă nu de mult în U. R. S. S. ea se menționa doar ca o pagină din istoria criticii sovietice (și a gîndirii literare în general)[1], iar în Statele Unite ale Americii se publicau din cînd în cînd, de bună seamă și datorită imboldurilor lui R. Jakobson, unele texte disparate în periodicele și colecțiile de slavistică [2], în anii din urmă unghiul de vedere a fost schimbat considerabil. „Formaliștii ruși" au fost proclamați „precursori ai structuralismului"[3], li se dedică studii monografice [4], iar specialiștii de prestigiu îi proclamă deschizători de drumuri în multe sectoare ale cercetării literare, în special ale celei teoretice [5].

Ca un rezultat al expansiunii structuralismului, interesul pentru lucrările formaliștilor ruși s-a extins și în Franța, iar ca o încercare de a-l satisface se cade să fie apreciată și culegerea în care Tzvetan Todorov a adunat sub titlul *Théorie de la littérature*[6] cîteva fragmente ce i s-au părut mai semnificative, extrase din lucrările, apărute între anii 1917—1930, ale lui B. Eihenbaum, V. Șklovski, R. Jakobson, V. V. Vinogradov, I. Tînianov, O. Brik, B. Tomașevski și V. Propp. Antologia e prefațată de R. Jakobson.

În capitolul de prezentare (*Présentation*), alcătuitorul se scuză pentru caracterul întrucîtva incomplet al culegerii, relevînd greutățile pe care a trebuit să le învingă : inaccesibilitatea unor ediții, dificultățile traducerii unor studii în care argumentarea e prea strîns legată de specificul limbii ruse ș. a. Acceptabile în cea mai mare parte, explicațiile nu răspund totuși tuturor reproșurilor posibile. În special provoacă nedumerire limitarea operelor din care s-au extras fragmente la cele apărute pînă în 1930. Doar este îndeobște cunoscut că toți autorii antologați au continuat să scrie și să publice și după 1930, dînd la iveală lucrări cu totul remarcabile. Dintre acestea o parte sînt enumerate în nota *Sur les auteurs* de la sfîrșitul volumului (p. 311—313), dar nu se face nici o aluzie măcar la direcțiile în care au evoluat vederile autorilor. Chiar dacă în ultimele decenii ale vieții ei s-au dedicat în principal studiilor de istorie literară, acestea nu relevă vreo discontinuitate față de încercările preponderent teoretice anterioare, ci sînt mai degrabă niște aplicări ale tezelor „școlii formale", îndreptate și îmbogățite pe temeiul unei mai sistematice aprofundări a esteticii marxist-leniniste. În special e de neînțeles trecerea sub tăcere a lucrărilor care reprezintă în mod vădit reluări ale investigațiilor din 1920—1930, cum este cazul în special al unor volume ale lui V. Șklovski [7], în cuprinsul cărora autorul îi previne mereu pe cititori care anume din vederile sale anterioare au fost revizuite și rectificate și de ce. În lumina acestor date ar trebui, poate, pusă sub semnul îndoielii și afirmația din prefața lui R. Jakobson potrivit

[1] Vezi, de pildă, V. Ivanov, *Formirovanie ideinovo edinstva sovietskoi literaturî, 1917—1932*, Moscova, 1960, p. 103 — 109, sau *Istoria russkoi sovietskoi literaturî v trioh tomah*, vol. I, *1917 — 1929*, Moscova, 1958, p. 42 — 47.

[2] E vorba în special de „Slavistic Printings and Reprintings", Mouton, La Haye, și „Michigan Slavic Materials", Department of Slavic Languages and Literatures, Ann Arbor.

[3] Vezi Constantin Măciucă, *Precursorii*, „Secolul XX", nr. 5/1967, p. 113 — 117.

[4] De pildă : Victor Erlich, *Russian formalism. History, Doctrine*, 1965, Mouton & Co., London — The Hague — Paris.

[5] Avem în vedere, între altele, și lucrarea recent tradusă în românește a lui René Wellek și Austin Warren *Teoria literaturii* (București, 1967). În special în capitolele *Eufonia, ritmul și metrul* (p. 210 — 229) și *Natura și tipurile literaturii narative* (p. 280 — 298), autorii vorbesc despre „strălucitele rezultate" obținute de formaliștii ruși, întemeindu-și concepția, în însemnată măsură, pe valorificarea acestora.

[6] *Théorie de la littérature*, Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Préface de Roman Jakobson, Collection „Tel Quel", Aux Éditions du Seuil, Paris, 1965.

[7] Vezi, de pildă, Viktor Șklovski, *Hudojestvennaia proza ; razmîșlenia i razbort*, Moscova, 1959. O ediție nouă a acestei lucrări fundamentale sub titlul *Povesti v proze* a apărut în 1966 în două volume, tot la Moscova.

căreia dezvoltarea în continuare a poeticii de către formaliştii ruşi a fost frînată din lipsa unui nou efort în domeniul lingvisticii generale, „care nu era decît embrionară" (p. 12). „Dar — continuă Jakobson — această inhibiţie temporară s-a transformat într-o letargie de lungă durată". Prefaţatorul culegerii vede o revenire doar în „dezbaterile şi lucrările atrăgătoare" din ultimii ani ale unor „tineri cercetători din Moscova, Leningrad şi Tartu" (p. 13). Cu o asemenea punere a problemei e greu să cădem de acord. Într-adevăr din punct de vedere organizatoric OPOIAZ-ul [8], ca nucleu al şcolii formale, a încetat să existe în 1932, cînd toate organizaţiile literare din U.R.S.S. s-au contopit în *Uniunea Scriitorilor Sovietici*, însă cercetările ca atare au continuat, evident în matca mai largă a ştiinţei literare marxist-leniniste. Dacă ar fi să admitem totuşi că „şcoala formală" a dispărut ca şcoală după 1930, explicaţia fenomenului nu poate fi redusă la inexistenţa unei lingvistici generale suficient de elaborate şi la acţiunea unor factori „extrinseci" de „limitare" p. 12). Mai trebuie ţinut seamă, şi nu în ultima instanţă, şi de modificarea, obiectiv determinată, a sarcinilor şi preocupărilor ştiinţei literare, ca urmare a procesului ascendent de construire a socialismului. Dacă deceniul 1920—1930 a fost dominat în U. R. S. S. de discuţiile privind metoda de cercetare adecvată noii situaţii [9], în deceniul următor interesul s-a deplasat către studiile de istorie literară ca atare, către o elaborare sistematică a istoriei literare pe principii marxiste, şi reprezentanţii „şcolii formale" au adus o contribuţie substanţială la împlinirea sarcinilor ivite în noua etapă. Iar revenirea masivă la problemele teoretice în ultimul deceniu corespunde de asemenea unei alte etape. A vedea în toate zigzagurile dezvoltării literare doar rezultatul unor „limitări" e cel puţin neştiinţific.

De altfel n-ar fi riguros exact să afirmăm că reprezentanţii criticii marxiste şi ai „şcolii sociologice" au avut, global şi nediferenţiat, o atitudine negativă faţă de teoriile şi principiile şcolii formale. În prefaţa sa, R. Jakobson se plînge de acei care, polemizînd cu „formaliştii", le reproşau mai ales afirmaţiile prin care se sconta în mod evident „epatarea cititorului", ca de pildă că „în artă, de totdeauna liberă faţă de viaţă, culoarea drapelului care fîlfîie deasupra cetăţii nu poate fi reflectată în nici un fel" sau platitudinile unora cu privire la „secretele profesionale ale artei" [10]. Dar nu adaugă că în fapt critica marxistă nu ţintea decît aceste laturi vulnerabile. În articolul *Formalismul în ştiinţa despre artă*, Lunacearski nu contestă în nici un fel că studiul literaturii presupune cercetarea minuţioasă a legilor ei specifice de dezvoltare, ci se desolidarizează de Eihenbaum doar din momentul în care acesta prezintă „seria" faptelor literare ca fiind doar „paralelă" cu alte serii ale culturii şi neagă existenţa unor interacţiuni funcţionale dintre ele [11]. Cîtă dreptate a avut Lunacearski se poate vedea şi din faptul că într-unul din ultimele documente programatice ale şcolii formale — articolul *Probleme ale studiului literaturii şi lingvisticii* — se arată cu toată

[8] OPOIAZ = „Obşcestvo po izuceniiu poeticeskovo iazîka" (Societatea pentru studierea limbii poetice), fondată la începutul anului 1917 la Petrograd. Activitatea societăţii a devenit deosebit de fecundă în deceniul 1920 — 1930.

[9] O discuţie amplă s-a purtat chiar în jurul „metodei formale", fiind iniţiată prin articolul lui B. Eihenbaum *În jurul problemei referitoare la „formaliştii"*, apărut în nr. 5/1924 al revistei „Peciat i revoluţia" („Presa şi revoluţia"). La discuţie au mai participat A. Lunacearski, P. Sakulin, S. Bobrov, P. Kogan şi V. Polianki. Vezi V. Ivanov, *op. cit.*, p. 107 şi urm., precum şi A. V. Lunacerski, *Sobranie socinenii v vosmi tomah*, vol. II, Moscova, 1917, p. 407 — 421 şi 691.

[10] Fără să-l numească, Jakobson îl are în vedere, probabil, pe Şklovski, întrucît se referă în continuare la înclinaţia unora de a reduce specificul limbajului poetic la „a vedea lucrurile dezautomatizîndu-le şi făcîndu-le surprinzătoare („ostranenie"), pe cînd de fapt ... e vorba de o schimbare esenţială între semnificant şi semnificat (signifiant et signifié), precum şi între semn şi concept" (p. 10—11). Dar se uită că principiul „singularizării" a fost îmbrăţişat şi de Eihenbaum şi de Tomaşevski, atît de preţuit de Jakobson. Şklovski însă îl criticase sever pe venerabilul profesor american pentru articolele sale despre Maiakovski şi se vede că aşa ceva nu se uită. De fapt, prin „procedeul singularizării" pot fi explicate într-un mod foarte pătrunzător multe din particularităţile vorbirii poetice.

[11] *Vol. cit.*, p. 416—417.

claritatea că „istoria literaturii sau artei este intim legată de alte serii istorice : fiecare din aceste serii deține un sistem complex de legi structurale care-i este specific. Este imposibil să se stabilească o corelație riguroasă între seriile literare și celelalte serii, fără ca mai înainte aceste legi să fie studiate"[12]. Cu alte cuvinte, nici vorbă nu poate fi de o autonomizare absolută a creației literare, ci doar de sublinierea faptului că cercetarea literaturii ca o „serie" este indispensabilă pentru înțelegerea naturii specifice atît a dezvoltării literare ca atare, cît și a raporturilor reciproce dintre ea și alte serii sociale. În lumina acestei precizări, antologia alcătuită de Tzvetan Todorov este, după a noastră părere, foarte utilă, întrucît, atît prin alegerea studiilor și fragmentelor, cît și prin dispoziția lor, ajută la înțelegerea și interpretarea cît mai exactă a fenomenului. Culegerea se deschide cu un studiu al lui B. Eihenbaum, intitulat *Teoria „metodei formale"*, scris în 1925 și avînd un caracter de bilanț, considerîndu-se că la acea dată tînăra mișcare împlinea primul deceniu de existență. Ca un fir roșu trece prin acest studiu ideea, asupra căreia autorul va reveni mereu, că reprezentanții școlii formale n-au pretenția de a fi elaborat nici vreo teorie, nici vreo metodologie globală și finită, ci au vehiculat doar niște principii teoretice ca „ipoteze de lucru" (p. 32), în efortul de a cerceta literatura ca pe „o serie specifică de fapte". S-ar putea spune că precizarea făcută de R. Jakobson în 1921 (în studiul *Poezia rusă modernă*), precizare citată de Eihenbaum (p. 31) — și potrivit căreia „obiectul științei literare nu este literatura, ci „literaturitatea"[13], adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară" — este esențială pentru înțelegerea direcției principale de dezvoltare a școlii formale ruse. Formaliștii ruși n-au negat niciodată nici importanța cercetării implicațiilor ideologice ale producțiilor literare[14], nici însemnătatea evaluărilor critice, ci au afirmat doar că pentru eficiența și a unora și a celorlalte este necesar să fie lămurită cît mai exact (Eihenbaum vorbește chiar de un anume „patos pozitivist" al școlii) natura specifică a fenomenului. Dar pe acest drum trebuia să fie învinsă împotrivirea purtătorilor unor prejudecăți încetățenite. Astfel se explică de ce la început, precizează Eihenbaum în cadrul unui tur de orizont retrospectiv, intervențiile școlii au avut un caracter subliniat polemic, conținînd și niște afirmații prea categorice, care în sine au fost adeseori mai mult decît vulnerabile[15]. Încetul cu încetul însă, cercetările au început să capete un caracter din ce în ce mai constructiv și tocmai datorită lor școala formală rusă a izbutit să îmbogățească știința despre literatură cu o seamă de descoperiri dintre cele mai remarcabile. Eihenbaum le trece în revistă, permițîndu-ne și nouă să desprindem cîteva aspecte ce și-au păstrat indiscutabil actualitatea. Astfel, un loc apreciabil este rezervat expunerii modului în care formaliștii au combătut teza potrivit căreia poezia e „gîndirea în imagini"[16]. Cîștigul principal rezidă în considerarea imaginilor nu ca fiind specifice expresiei poetice, ci constituind doar materialul ei. Noutatea și originalitatea operei poetice n-ar

---

[12] Se citează după „Secolul XX", Nr. 5/1967, p. 120.

[13] E vorba de cuvîntul rusesc „literaturnost", tradus în franțuzește prin „littérarurité".

[14] În acest sens, în articolul său, apărut în 1924 în *Peciat i revoluția*, Eihenbaum susține că formaliștii ignoră problemele referitoare la geneza fenomenelor literare și la legăturile lor cu faptele vieții, ale economiei, psihologiei autorului etc. nu pentru că le-ar considera „deșarte", ci pentru că în raport cu rezolvarea problemelor pe care ei și le-au propus — „studierea literaturii ca o serie de fenomene specifice" — aceste probleme nu pot contribui la elucidările dorite (V. Ivanov, *op. cit.*, p. 104 — 105). Cu alte cuvinte fenomenul literar se „izola" numai pentru ca să i se poată descoperi structura specifică.

[15] Eihenbaum se referă în speță la o afirmație proprie, extrasă din studiul *Cum este făcută „Mantaua" de Gogol* (în culegerea recenzată, p. 212—233), și anume că „s-a constatat că reflexiunile tradiționale asupra romantismului și realismului lui Gogol au fost inutile și n-au contribuit cu nimic la înțelegerea operei". Și, evident nu întîmplător, Lunacearski se ridicase vehement tocmai împotriva unor asemenea „revelații". Ceea ce înseamnă că reproșurile, poate prea severe, ale ilustrului critic marxist n-au rămas fără ecou printre aderenții „școlii formale".

[16] Eihenbaum îl numește în mod concret pe Potebnia, dar știut este că definiția incriminată fusese formulată în acești termeni încă de Belinski.

consta, în consecinţă, în noutatea imaginilor, ci într-o nouă îmbinare a lor. Deosebirea netă pe care formaliştii o făceau între „material" şi „formă" i-a condus şi la o nouă definiţie a acesteia, ceea ce, continuînd a fi latura cea mai vulnerabilă a metodei, reprezintă totuşi şi piatra ei unghiulară. Respingîndu-se concepţia dualã „conţinut-formă", cea de-a doua fiind expresia exterioară a primului (p. 43), s-a ajuns la o interpretare nouă a formei ca o „integritate dinamică şi concretă al cărei conţinut e în ea însăşi, în afara oricăror corelaţii" (p. 44). Întemeiaţi pe convingerea că specificitatea artei constă nu în specificitatea materialului, ci „într-o folosire de gen deosebit a materialului", formaliştii vedeau în formă modul însuşi de existenţă a operei de artă, confundînd-o practic cu aceasta. „Forma nouă, susţinea Şklovski, nu apare pentru a exprima un conţinut nou, ci pentru a înlocui formele vechi, care şi-au pierdut artisticitatea" (p. 50). Aşadar, după cum se vede, accentul se punea nu pe vreo opoziţie a formei, considerată element primar, faţă de altceva, ci, dimpotrivă, pe o subordonare totală a studiului formei faţă de studiul literaturii, subordonare care presupune însă şi relieefare, întrucît, după o expresie a lui Tînianov, citată de Eihenbaum, „unitatea operei nu este o unitate simetrică şi închisă, ci o integritate dinamică, avînd propria sa desfăşurare; elementele nu sînt legate prin semnul egalităţii sau al adunării, ci printr-un semn dinamic al corelaţiei şi integrării. Forma operei literare trebuie să fie percepută ca o formă dinamică" (p. 64). Cronologizînd dezvoltarea şcolii formale în cîteva etape, Eihenbaum expune realizările principale ale fiecăreia, rezumîndu-le în final în cîteva propoziţii sintetice. Pornind de la „opoziţia iniţială şi sumară dintre limba poetică şi limba cotidiană", formaliştii au propus un anume mod de a se diferenţia noţiunea limbii cotidiene în conformitate cu variatele ei funcţiuni, precum şi de a se delimita limba poetică de cea emoţională. În al doilea rînd, bizuindu-se pe o nouă interpretare a formei, s-a ajuns la întemeierea, pentru analiza literară, a noţiunii de „procedeu", iar prin ea la cea a „funcţiunii". În al treilea rînd, în lucrările referitoare la versificaţie, opunîndu-se metrului noţiunea „ritmului poetic", s-a ajuns la o concepţie asupra versului ca o formă particulară a vorbirii, avînd calităţi lingvistice proprii (sintactice, lexicale, semantice). În al patrulea rînd, de la noţiunea de subiect, ca o construcţie, s-a ajuns la noţiunea materialului ca un sistem de motivări, ceea ce a permis ca „materialul să fie considerat ca un element care participă la construcţie, dar depinzînd în întregime de dominanta constructivă". În sfîrşit, în al cincilea rînd, pe baza constatării că procedee identice sînt aplicabile unor materiale diferite şi că procedeele diferă în raport cu funcţiile lor, s-a ajuns la problema evoluţiei formelor, adică la nişte probleme specifice unor studii de istorie literară.

Avînd în vedere caracterul programatic şi de bilanţ al studiului lui Eihenbaum, celelalte texte incluse în culegere pot fi considerate şi ca nişte dezvoltări ale unor teze doar enunţate în primul. În asta constă caracterul sistematic al culegerii. Articolele sînt grupate în două părţi. Prima le conţine pe cele cu caracter mai preponderent principial şi teoretic, a doua pe cele aplicative.

Imediat după studiul menţionat al lui Eihenbaum e inserat articolul lui V. Şklovski — *Arta ca procedeu*. Scris în 1917, iconoclast, violent polemic, teribilist în sensul propriu al cuvîntului, articolul e citat adesea ca un exemplu tipic al „uşurătăţii" cu care formaliştii tratau unele probleme fundamentale ale literaturii[17]. Totuşi, la o lectură mai atentă ne dăm seama că, în ciuda caracterului lor insolit, tezele lui Şklovski nu pot fi răsturnate în substanţă. Pornind, ca şi alţii, de la neacceptarea categorică a formulei lui Potebnia („arta e gîndirea în imagini"), constatînd apoi că „imaginile sînt aproape imobile; din secol în secol, dintr-o ţară în alta, de la un poet la altul, ele se transmit fără să se fi modificat", că „imaginile nu sînt ale nimănui, ele sînt ale lui Dumnezeu" (p. 78), Şklovski ajunge la concluzia că munca de creaţie poetică a constat întotdeauna în efortul de a releva *procedee* noi de

[17] Vezi, de pildă, părerea lui V. Jirmunski din *Problemî teorii literaturî* (Leningrad, 1928, p. 11), citată de V. V. Kojinov în articolul *Poetika za piatdesiat let* în „Izvestia Akademii Nauk", Seria Literaturî i iazîka, t. XXVI, fasc. 5/1967, p. 433.

dispunere şi de elaborare a materialului verbal. „Aceasta înseamnă, continuă cercetătorul, că caracterul estetic al unui obiect, dreptul de a-l raporta la poezie, este rezultatul modului în care noi îl percepem; noi numim obiecte estetice în sensul propriu al cuvîntului obiectele create cu ajutorul unor procedee particulare, al căror scop este de a asigura obiectelor percepţia estetică" (p. 78). Un alt principiu respins de Şklovski este acela potrivit căruia poeziei i-ar fi aplicabil postulatul lui Spencer al economiei maxime de efort şi că, astfel, datorită comentatorului poetic, ni se uşurează familiarizarea cu lumea înconjurătoare. Adevărul, după părerea teoreticianului rus, e invers — esenţa artei ar consta în sporirea dificultăţilor de percepere. „Şi iată că, spune dînsul, pentru a transmite senzaţia vieţii, pentru ca obiectele să fie simţite, pentru a face palpabil că piatra e piatră, există ceea ce se numeşte arta. Scopul artei este de a da senzaţia obiectului ca viziune şi nu ca recunoaştere; procedeul artei e un procedeu de singularizare a obiectelor, procedeu care constă în a face mai obscură forma, în a spori dificultatea şi durata perceperii. Actul percepерii în artă e un scop în sine şi trebuie să fie prelungit; *arta e un mijloc de a face palpabilă devenirea obiectului, ceea ce este devenit nu mai are importanţă pentru artă*" (p. 83). În continuare, procedeul „singularizării" e ilustrat prin referiri pasionante la opera lui Lev Tolstoi.

De bună seamă, unele formulări de acum 50 de ani ale lui Şklovski ne par astăzi ciudate. Nu întîmplător autorul însuşi a rectificat multe din ele. Însă esenţa punctului de vedere înfăţişat continuă să uimească prin profunzimea ei. Că un material dat devine artă numai pentru că e elaborat şi organizat într-un anumit fel e incontestabil. E un fel de ou al lui Columb. Arta nu se reduce la procedee, dar e de neconceput în afara procedeelor, căci numai procedeele prin funcţiile lor dinamizează forma şi astfel dau obiectului acea structură unică prin care poate fi transmisă natura lui estetică. Nici chiar în 1917, nici Şklovski, nici prietenii lui n-au afirmat vreodată că studiul artei sau al literaturii poate fi redus la cel al procedeelor, dar au afirmat — iar dezvoltarea ulterioară a cercetării literare a confirmat-o — că studiul literaturii e de neconceput fără interpretarea justă a procedeelor artistice şi a valorii lor funcţionale.

Articolele următoare se referă la aspecte şi mai particulare. În *Despre realismul artistic*, R. Jakobson relevă cîte confuzii se produc datorită faptului că prin acelaşi termen se înţeleg uneori fenomene cu totul diferite. În *Sarcinile stilisticii*, articol scris în 1922, V. V. Vinogradov se ocupă programatic de modul în care se cere să fie analizat stilul scriitorului. Analiza trebuie să fie în primul rînd *funcţională* şi *imanentă*, pentru că numai astfel aportul scriitorului poate fi evidenţiat în noutatea lui specifică. Dar — adaugă cercetătorul — „acest dinamism trebuie să fie prezentat fie ca înlocuire a unui sistem prin altul, fie ca transformare parţială a unui sistem unic ale cărui funcţii centrale rămîn relativ stabile" (p. 110). Deoarece termenii comparaţiei se află mai ales în limba vorbită se pretează cel mai bine la analiza stilistică creaţiile unor poeţi contemporani. Pentru analiza stilului în raport cu evoluţia generală a limbii se propune „metoda retrospectivă şi proiectivă". *Noţiunea construcţiei* a lui I. Tînianov (1923) este o dezvoltare a ideilor citate de noi cu referire la modul în care un material eterogen artei devine artă prin acţiunea dinamică a construcţiei, care, amintim, nu poate fi reprezentată, după Tînianov, nici prin semnul egalităţii, nici prin cel al adunării, ci prin dinamismul corelaţiei şi al integrării. „Forma operei literare trebuie să fie resimţită ca o formă dinamică" (p. 117). Şi, în continuare: „forma dinamică nu se manifestă nici prin reunirea lor [a cuvintelor — M. N.], nici prin fuziunea, ci prin interacţiunea lor şi, în consecinţă, prin promovarea unui grup de factori în detrimentul altuia. Factorul promovat deformează pe cei ce îi sînt subordonaţi. Se poate spune deci că forma se percepe întotdeauna în cursul evoluţiei raportului între factorul subordonator al construcţiei şi factorii subor-

donaţi" (p. 118). Cît priveşte articolul aceluiaşi I. Tînianov *Despre evoluţia literară*, aparţinînd unei etape mai tîrzii în evoluţia şcolii formale, el exprimă poate cel mai bine poziţiile noi cîştigate în urma unui contact fertil cu şcoala sociologică. Fiind dedicat în special analizei modului intrinsec al evoluţiei literaturii, ca o „serie de fapte specifice", conţinînd în acest scop o sumă de definiţii dintre cele mai utile, cum ar fi de pildă cea a *funcţiei constructive* a unei opere literare considerate ca un sistem („posibilitatea de a intra în corelaţie cu alte elemente ale aceluiaşi sistem şi în consecinţă cu sistemul întreg"), în articol e analizată evoluţia literară şi în cadrul mai larg al evoluţiei sociale, ajungîndu-se astfel la unele concluzii în care influenţa ştiinţei marxiste e evidentă. „În rezumat — spune Tînianov — studiul evoluţiei literare nu este posibil decît dacă noi o vom considera ca o serie, ca un sistem, pus în corelaţie cu alte serii sau sisteme şi condiţionat de ele. Cercetarea trebuie să fie direcţionată de la funcţia constructivă la funcţia literară, de la funcţia literară la funcţia verbală. Ea trebuie să lămurească interacţiunea evolutivă a funcţiilor şi a formelor. Cercetarea evoluţiei trebuie să fie direcţionată de la o serie literară înspre seriile corelative vecine, şi nu înspre seriile mai îndepărtate, chiar dacă ele sînt principale[19]. Studiul *evoluţiei* literare nu înlătură semnificaţia dominantă a principalilor factori sociali, dimpotrivă, doar în acest cadru semnificaţia lor poate fi lămurită în totalitatea ei; stabilirea directă a influenţei principalilor factori sociali substituie studiului *evoluţiei* literare studiul *modificării* operelor literare şi al deformării lor" (p. 136—137). E interesant că în acelaşi articol găsim, enunţat sumar, şi unul din principiile fundamentale ale comparatisticii moderne. „Existenţa unui fapt ca fapt literar — susţine Tînianov — depinde de calitatea sa diferenţială (adică de corelaţia sa fie cu seria literară, fie cu o serie extraliterară), în alţi termeni, de funcţia sa" (p. 124 — 125).

Partea întîi se încheie cu sinteza programatică elaborată de I. Tînianov şi R. Jakobson (*Probleme ale studiului literaturii şi lingvisticii*), la care ne-am referit mai sus.

Partea a doua se deschide cu texte dedicate în mod special poeziei, sau mai precis „versului" (*Ritmul şi sintaxa* de O. Brik şi *Despre versuri* de B. Tomaşevski). Specificul acestora constă şi în aceea că ele nu reproduc cîte o lucrare, ci sînt alcătuite din fragmente extrase din opere diferite. De la O. Brik, care alături de Maiakovski a fost considerat ca un teoretician al LEF-ului, nu au rămas publicaţii prea numeroase. Eihenbaum cel puţin vorbeşte într-un loc (p. 56) de o lucrare a lui Brik „citită în 1920 la o şedinţă a OPOIAZ-ului, care nu numai că a rămas nepublicată, dar se pare că nici n-a fost scrisă"[20]. În ceea ce ni se oferă în culegere, ocupîndu-se de ritm ca de un element fundamental al vorbirii poetice, O. Brik militează de fapt pe două fronturi — şi împotriva „campionilor limbii transraţionale"[21], dar şi împotriva acelora care văd în vers doar un mod mai ornamental de prezentare a ideii. Limba poetică, susţine autorul, „trebuie să fie înţeleasă şi prin ceea ce o uneşte cu limba vorbită, dar şi prin ceea ce o distinge; trebuie să fie înţeleasă natura ei eminamente lingvistică" (p. 153). În ceea ce priveşte ritmul ca atare, bogată în sugestii e constatarea că ritmul nu trebuie confundat cu urmele lui. Poemul imprimat nu ne oferă decît urmele ritmului, ceea ce înseamnă că studiul acestuia nu poate fi redus la cel al metricii, ci e necesar să implice variatele relaţii între ritm şi sintaxă, între ritm şi semantică etc. Ritmul precedă versul. Ca urmare, „versul nu este altceva decît rezultatul conflictului dintre nonsensul şi semantica cotidiană, este o semantică particulară, care există într-un mod

---

[19] Ceea ce Marx şi Engels au subliniat nu o dată, vorbind despre caracterul *mediat* al determinării (de către bază) a unor fenomene de suprastructură.

[20] În fapt e vorba, totuşi, mai degrabă de legende şi exagerări întrucît în *Kratkaia literaturnaia enţiklopedia* (vol. I, p. 739), la bibliografie, se află înşirate lucrări variate şi numeroase, între care şi articolul reprodus de Tz. Todorov, care a apărut iniţial în „Novîi LEF", nr. 3—4 şi 6 din 1927. Articolul a fost republicat în *Two Essays on Poetic Language*, „Michigan Slavic Materials", nr. 5, Ann Arbor, 1954.

[21] În franţuzeşte „transrationnelle"; aşa s-a tradus cuvîntul rusesc *zaumnîi*.

independent şi se dezvoltă în conformitate cu legile ei proprii" (p. 152). Textul atribuit lui B. Tomaşevski reuneşte fragmente din două lucrări diferite[22], din care cauză cu greu poate fi rezumat. Rînd pe rînd autorul se ocupă — în spiritul vederilor şcolii formale — de metru şi ritm în vers, de eufonie, intonaţie şi versul liber[23]. De o mai mare generalitate sînt propoziţiile prin care se încearcă o formulare a legii ce guvernează evoluţia (sau succesiunea) formelor metrice : „legile echilibrului estetic, forţa tradiţiei şi a educaţiei estetice a auditoriului literar determină predominanţa cutărui sau cutărui sistem metric într-un moment dat. Factorii indicaţi se susţin pe de o parte unul pe altul, iar pe de alta se contrazic, şi dezvoltarea sistemului metric urmează rezultanta lor" (p. 156).

În textul intitulat *Construcţia nuvelei şi a romanului* se reproduce o parte dintr-o lucrare mai vastă a lui V. Şklovski *Despre teoria prozei*[24]. E o lucrare aproape clasică, un exemplu strălucit de aplicare la concret a principiilor şcolii formale. Şklovski analizează variate tipuri de construcţii şi motive, trecerea de la nuvelă la roman prin „încadrare" şi „înşirare" etc., susţinîndu-şi argumentarea pe un număr impresionant de exemple, extrase din mai multe literaturi europene. De o spiritualitate scînteietoare sînt referirile la Cehov. Criticul nici nu-şi ascunde admiraţia. „Cehov îşi organizează nuvelele pe un subiect precis şi clar, căruia îi dă o soluţie neaşteptată" (p. 178); „ne găsim aici în faţa unei ecuaţii stabilite după reguli şi unde toate părţile se leagă funcţional" (p. 179). În capitolul II se găseşte şi o nouă definiţie a procedeului singularizării, căruia, după cum s-a văzut, formaliştii ruşi îi acordau o importanţă capitală. „Pentru a face dintr-un obiect un fapt artistic, precizează Şklovski, trebuie să-l extragi din seria faptelor... şi a asociaţiilor obişnuite". Şi în continuare : „astfel poetul operează o deplasare semantică; el scoate noţiunea din seria semantică unde se găsea şi o plasează, cu ajutorul altor cuvinte (a unui trop) într-o altă serie semantică; simţim astfel noutatea, punerea obiectului într-o nouă serie; cuvîntul nou îmbracă obiectul c a o haină nouă; firma este scoasă. Este unul din mijloacele de a face obiectul perceptibil, de a-l transforma într-un element al operei de artă"[25] (p. 184—185). Şklovski se mai ocupă în acelaşi context de sistemul motivărilor, de procedeul paralelismului şi de alte variate aspecte adiacente.

Se pare că T. Todorov a văduvit textul lui Şklovski de titlul lui original (*Despre teoria prozei*) pentru a-l atribui unui text al lui Eihenbaum, alcătuit din nou după sistemul alăturării de fragmente[26]. Ideea principală e aici că şi analiza prozei se cere să fie legată

---

[22] Capitolele III şi IV din studiul *Problema ritmului poeziei* şi capitolele IV şi VIII din studiul *Versul şi ritmul*.

[23] Dat fiind interesul cu care a fost întîmpinat la noi volumul lui Vladimir Streinu *Versificaţia modernă*, merită să fie în mod special reţinute consideraţiile lui Tomaşevski cu privire la modul cum ar putea fi încercată o teorie a versului liber. După părerea autorului rus, în centrul cercetărilor ar trebui să se afle nu preocuparea de a găsi o formulă generală atotcuprinzătoare, ci studierea cazurilor particulare de încălcare a normei. După Tomaşevski factorul dinamic care „liberează" versul e ritmul, pentru că „impulsiunea ritmului acţionează într-un mod mai autonom şi mai clar", în timp ce influenţa metrului „e mai slabă, întrucît tocmai acesta limitează formele libere ale versului". Tomaşevski consideră chiar că pentru elaborarea unei teorii generale a versului analiza versului liber prezintă o importanţă metodologică mai mare (p. 167).

[24] Cu unele omisiuni, datorate probabil necesităţilor de prescurtare din cauza spaţiului limitat, textul a fost reprodus în „Secolul XX", nr. 5/1967, p. 121—130. Dar în timp ce din culegerea franceză reiese cu claritate că titlul a fost ales de către alcătuitor, omiţînd să indice sursa, redacţia „Secolului XX", fără să vrea, şi-a indus în eroare cititorii făcîndu-i să creadă că şi titlul aparţine lui Şklovski.

[25] Cf. traducerii Sandei Radian în „Secolul XX", nr. cit., p. 126. Rectificăm cu acest prilej şi o supărătoare greşeală de transcriere strecurată în această traducere : *Alexei* Rostov în loc de *Nikolai* Rostov (p. 127).

[26] Din volumul *Literatura, teoria, kritika, polemika* sînt extrase capitolul I din lucrarea *Leskov şi proza rusă contemporană* şi capitolul II din *O'Henry şi teoria nuvelei* (cf. vol. recenzat, p. 310).

de cuvînt, de modul de folosire a cuvîntului. În acest spirit Eihenbaum distinge (după Otto Ludvig) „povestirea propriu-zisă" de „povestirea scenică". În continuare, un accent marcat se pune pe deosebirea dintre nuvelă şi roman, care e definită genetic. Nuvela derivă din anecdotă, e orală; romanul de aventuri o dezvoltă, legătura cu oralitatea nu e încă ruptă. Romanul ulterior, dimpotrivă, e o dezvoltare a formelor scrise apărute în secolul al XVIII-lea: scrisoarea, memoriile, descrierile de călătorii şi de moravuri, foiletonul. Cît priveşte dialogul în proză, el e totdeauna dramatic. Astfel se ajunge la concluzia că „romanul secolului al XIX-lea e o formă sincretică, care nu mai conţine decît cîteva elemente ale naraţiunii şi care uneori se separă în întregime de ea" (p. 201). E convingător modul în care deosebirea dintre nuvelă şi roman e evidenţiată ca una fundamentală. Nuvela e o naraţiune despre o întîmplare neobişnuită, apogeul ei e în final; ea se scrie toată în vederea finalului (pentru exemplificare se fac referiri la nuvela americană, precum şi la aprecierile lui E. Poe). Romanul are o construcţie complexă, e „încetăţenit", presupune cu necesitate un epilog[27]. Dar tocmai datorită caracterului lui sincretic, dezvoltarea romanului conduce cu necesitate la fenomene de dezagregare. (Astfel, simptomele la care asistăm sînt parcă prezise în anul 1925.)

Textul următor (*Cum e făcută „Mantaua" lui Gogol* de B. Eihenbaum) este acela care, după cum am mai amintit-o, a stîrnit cele mai furtunoase obiecţii. În perspectiva timpului se pare însă că unele precizări au devenit necesare. Ceea ce irită nu sînt atît analizele, pertinente şi spirituale, ale „procedeelor" care conferă textului gogolian o deosebită strălucire artistică (valabilitatea lor e în afară de orice îndoială), cît unele observaţii marginale, cu caracter absolutizant, din care se poate deduce că autorul socotea atunci (în 1918) că o atare analiză se poate dispensa de oricare alta.

Studiul lui V. Propp *Transformările basmelor fantastice* este una din primele încercări sintetice ale acestui folclorist eminent, care şi-a dezvoltat ulterior metoda într-o serie de lucrări mai ample, unanim recunoscute ca fiind fundamentale pentru studiul modern al folclorului, cît şi pentru orice abordare structurală şi comparatistă a problemelor literare.

În sfîrşit, dacă volumul se deschide cu o lucrare sintetică, el se încheie de asemenea cu una de acest gen. Este vorba de un extras din *Teoria literaturii* a lui Tomaşevski, o operă şi ea fundamentală, care i-a determinat şi pe R. Wellek şi A. Warren, după propria mărturisire, să dea un titlu similar volumului lor, apărut recent în traducere românească[28]. Lucrarea are şi o tonalitate „clasică"; în orice caz sună a manual. Bizuindu-se pe o serie de descoperiri ale formaliştilor şi evidenţiindu-le, nu este totuşi negativă, în măsura în care într-o serie de probleme (definiţia intrigii, a deznodămîntului etc.) dezvoltă definiţiile tradiţionale. Farmecul textului se datorează însă spiritualităţii şi eleganţei, care conferă tuturor propoziţiilor o claritate şi o precizie exemplară. În ceea ce ni se oferă luăm cunoştinţă de modul în care aborda Tomaşevski în 1925 problemele referitoare la alegerea temei, relaţia dintre fabulă şi subiect, motivările, eroul, viaţa procedeelor (de construcţie a) subiectului, genurile literare. Primul capitol denotă cît de sensibil se apropiaseră încă de atunci formaliştii ruşi de o seamă de adevăruri marxiste. „Semnificaţiile elementelor particulare ale operei — spune Tomaşevski — se constituie în „unitatea" care e tema ei (despre ceea ce se vorbeşte)" (p. 263). Procesul literar e analizat în continuare ca organizîndu-se „în jurul a două momente importante: alegerea temei şi elaborarea ei". În legătură cu ambele trebuie să se ţină seama de auditoriul căruia scriitorul i se adresează: „Această preocupare de citi-

---

[27] Pentru spiritualitatea lui, am zice matematică, transcriem acest „distinguo" caracteristic: „Nuvela ne aminteşte de o problemă care se rezolvă prin aşezarea ei într-o ecuaţie cu o necunoscută; romanul e o problemă cu reguli variate, care se rezolvă cu ajutorul unui sistem de ecuaţii cu mai multe necunoscute, construcţiile intermediare fiind mai importante decît situaţia finală. Nuvela e o ghicitoare, romanul seamănă cu o şaradă sau cu un rebus" (p. 204).

[28] *Vol. cit.*, p. 30.

torul abstract se traduce prin noţiunea *interesului*" (p. 264). În operele majore tema nu este însă superficial actuală, ci subordonată unor preocupări omeneşti mai ample, chiar „eterne". Totuşi, „temele universale trebuie să fie hrănite de o materie concretă, şi dacă această materie nu e legată de actualitate, a pune asemenea probleme este o întreprindere lipsită de interes" (p. 265). Valoarea temelor istorice este şi ea în funcţie de actualitate. „Particularităţile epocii în care se creează opera literară dată sînt determinante în ceea ce priveşte interesul pentru temă" (p. 266). În continuare, se arată de ce interesul pentru temă reprezintă doar una din condiţiile pe care trebuie să le îndeplinească o operă ca să atragă auditoriul. Ea mai trebuie să-l emoţioneze, să-i fixeze atenţia. „Interesul atrage, atenţia reţine" (p. 266). În consecinţă, o operă „devine actuală, în sensul precis al termenului, în măsura în care ea acţionează asupra cititorului stîrnind în el emoţii care dirijează voinţa sa" (p. 266). „Iată de ce tema unei opere literare este de obicei colorată de emoţie, ea implică deci un sentiment de indignare sau de simpatie şi ea va conduce întotdeauna la o judecată de valoare" (p. 266). Am reprodus toate aceste precizări şi în scopul de a reliefa cît de incompletă sau chiar greşită este părerea acelora care atribuie formaliştilor ruşi dezinteresul faţă de implicaţiile ideologice ale creaţiei literare.

În capitolul *Subiectul şi fabula*, Tomaşevski dezbate îndelung problema relaţiei dintre cei doi termeni, problemă care iniţial fusese pusă de Şklovski dar care i-a pasionat în continuare pe mai toţi formaliştii ruşi. Într-o notă, Tomaşevski face distincţia cea mai netă, tocmai prin laconismul ei: „pe scurt, fabula este ceea ce s-a petrecut efectiv, subiectul este modul cum cititorul ia cunoştinţă de cele petrecute" (p. 268). Mai amănunţit problema e analizată prin implicarea noţiunii *motiv*, definit ca tema unor porţiuni „indecompozabile"[29]. Motivele combinate între ele constituind „suportul tematic" al operei, „fabula apare ca ansamblul de motive în succesiunea lor cronologică şi de la cauză la efect; subiectul apare ca ansamblul aceloraşi motive, dar conform cu succesiunea ce se respectă în operă" (p. 269). Deosebindu-se apoi „motivele asociate" de cele libere, paralela se continuă prin precizarea că „numai motivele asociate au valoare pentru fabulă. În subiect însă rolul predominant îl au motivele libere care determină construcţia operei" (p. 270). Printre motivele libere se distinge şi clasa aparte a „motivelor introductive", care adesea „reclamă aportul unor motive suplimentare" (p. 271). Apoi, în legătură cu dezvoltarea fabulei şi a subiectului, se deosebesc motivele „dinamice", care conduc la schimbări de situaţii, şi cele „statice". Motivele dinamice sînt motivele centrale sau motrice ale fabulei; dimpotrivă, în subiect accentul cade uneori pe motivele statice.

E de notat că elaborînd şi argumentînd toate aceste definiţii Tomaşevski vehiculează exemple împrumutate numai din literaturile clasice. Dîndu-şi seama, probabil, de această insuficienţă, autorul face într-o notă o precizare ce ne pare foarte interesantă, întrucît coincide într-un fel cu o remarcă a lui Ibrăileanu din *Creaţie şi analiză* în legătură cu opera lui Proust. „Analiza lui e sui generis — scria criticul nostru —, e o descriere a sufletului şi mai ales o *povestire* a sufletului. El face portretul şi romanul epic al unor stări de suflet"[30]. Tomaşevski susţine în acelaşi sens că în nuvelele psihologice „seria personajelor şi raporturile dintre ele sînt înlocuite prin istoria interioară a unui singur personaj. Motivele psihologice ale comportărilor sale, laturile variate ale vieţii spirituale, instinctele sale, pasiunile etc. joacă rolul personajelor obişnuite". De aceea „în acest sens se poate generaliza tot ce se va spune" (p. 273) (despre fabulă şi subiect şi în continuare — M. N.).

---

[29] Recunoscînd că în studiile folcloristice comparatiste termenul are şi o altă accepţie, autorul evită inconvenientul precizînd: „se poate evita în consecinţă în studiile comparative cuvîntul „indecompozabil" şi noi putem vorbi de elemente care au rămas nedescompuse de-a lungul istoriei literare şi care conservă unitatea lor de-a lungul peregrinărilor dintr-o operă în alta" (p. 269).

[30] G. Ibrăileanu, *Studii literare*, ediţia II, Bucureşti [f.a.], p. 12.

Deosebit de penetrant este capitolul referitor la motivări. Tomaşevski distinge trei categorii de motivări : compoziţionale, realiste şi estetice. De fapt, prima categorie ar putea fi integrată în a treia. Relaţiile foarte complexe dintre motivările realiste şi cele estetice sînt deosebit de concludente pentru înţelegerea operei în substanţialitatea ei. „Sistemul motivelor care constituie tematica unei opere trebuie să prezinte o unitate estetică" (p. 281). De aici se deduce şi definiţia : „Sistemul procedeelor care justifică introducerea unor motive particulare sau a ansamblului lor se numeşte motivare" (p. 282). Se remarcă şi existenţa unor aşa-numite „false motivări", ca în romanele poliţiste, avînd menirea să-l deruteze pe cititor. Motivările realiste au ca scop să creeze iluzia veridicităţii. Dar se specifică în continuare că prin aceasta nu se urmăreşte în nici un fel stabilirea de identităţi cu realitatea extraliterară, analizîndu-se în acest context cu o magistrală pertinenţă funcţiile motivărilor realiste în romanele fantastice. Concomitent, Tomaşevski îşi dezvoltă ideea potrivit căreia motivările realiste nu constituie nicidecum apanajul curentului realist, întrucît în istoria literaturii fiecare şcoală nouă îşi revendica întîietatea pretinzînd că asigură o mai strînsă legătură cu viaţa[31]. În altă ordine de idei, se revine — ca în atîtea alte studii — asupra „singularizării", încercîndu-se o nouă definiţie, prin corelaţii de altă natură. „Mă voi opri asupra procedeului *singularizării*, subliniază autorul, ca asupra unui caz particular de motivare estetică. Introducerea materialului extraliterar în operă trebuie să fie justificată prin noutatea şi individualitatea lui, ca să nu fie confundat cu alte elemente constitutive ale operei literare. Se cere ca despre ceva vechi şi obişnuit să se vorbească ca despre ceva nou şi neobişnuit. Aspectele comune trebuie tratate ca insolite" (p. 290). În subcapitolul dedicat personajelor ne-a reţinut atenţia definirea unei noţiuni, a cărei folosire arbitrară conduce adeseori la confuzii derutante : „A caracteriza un personaj este un procedeu care serveşte la recunoaşterea lui. Se numeşte *caracteristica* unui personaj sistemul de motive indisolubil legate de el. Într-un sens mai restrîns se înţelege prin *caracteristică* totalitatea motivelor care definesc psihologia personajului, caracterul său" (p. 293). În continuare, „eroul" e definit ca „personajul căruia i se aplică tenta emoţională cea mai vie şi cea mai pregnantă", dar se face şi o distincţie foarte utilă între „personajul literar" şi oamenii reali cu care ar putea să aibă similitudini. „Nu trebuie uitat că atitudinea emoţională faţă de erou e conţinută în operă. Autorul poate atrage simpatie către un personaj al cărui caracter în viaţa reală ar putea provoca la cititor un sentiment de repulsie şi dezgust. Atitudinea emoţională faţă de erou relevă construcţia estetică a operei şi doar în formele primitive ea coincide în mod obligatoriu cu codul tradiţional al moralei şi al vieţii sociale" (p. 295). Totodată, din punct de vedere teoretic, se arată că „eroul" n-are ce căuta în fabulă, întrucît el „rezultă" din „transformarea materialului în subiect şi reprezintă pe de o parte un mijloc de înlănţuire a motivelor, iar pe de alta, o motivare personificată a legăturii dintre motive" (p. 296).

Bogat în sugestii dintre cele mai pasionante pentru definirea legităţilor intime ale dezvoltării literare e şi capitolul *Viaţa procedeelor subiectului*. „Fiecare epocă literară —

---

[31] Ar merita să fie citate cîteva pagini în întregime. Ne vom limita totuşi la traducerea unui singur pasaj pe care l-am ales datorită actualităţii sale stringente, în sensul că explică foarte clar cum şi de ce se nasc anumite prejudecăţi foarte viabile : „Dintr-o şcoală în alta se continuă revendicarea naturalului. De ce n-a fost creată o „adevărată" şcoală naturală, care să nu lase loc la nici o altă şcoală naturală ? De ce calificativul de realist poate fi aplicat oricărei şcoli (şi în acelaşi timp nici uneia din ele) ? (Istoricienii naivi ai literaturii folosesc acest termen ca o laudă superioară pentru un scriitor : „Puşkin a fost realist" este un clişeu tipic de istorie literară care nu ţine seama de faptul că pe vremea lui Puşkin termenul nici nu se folosea în sensul ce i se dă azi.) Acest fenomen se explică totdeauna prin opoziţia unei şcoli faţă de cea veche, cu alte cuvinte prin înlocuirea convenţiilor vechi, perceptibile ca atare, prin altele, care nu sînt încă perceptibile drept canoane literare. Pe de altă parte, în sine materialul realist nu reprezintă o construcţie artistică, iar ca să devină se cere să-i fie aplicate legile specifice ale construcţiei artistice, care, din punctul de vedere al realităţii, sînt întotdeauna convenţii" (p. 286—287).

spune Tomaşevski —, fiecare şcoală se caracterizează printr-un sistem de procedee care-i este propriu şi care defineşte stilul (în sensul larg al acestui termen), genul sau curentul literar. În acest sens se cere să fie deosebite procedeele canonizate şi procedeele libere" (p. 299). Iar în legătură cu atitudinea scriitorilor faţă de procedee, se specifică că unii le disimulează, alţii le fac vizibile. Există aşadar procedee perceptibile şi imperceptibile, însă „procedeele perceptibile se justifică doar atunci cînd au fost făcute perceptibile în mod voluntar" (p. 301).

În capitolul despre genurile literare, Tomaşevski se ocupă nu atît de definirea, cît de geneza şi evoluţia lor. Pentru el, genurile[32] sînt „...clase particulare de opere" care se caracterizează „prin gruparea procedeelor în jurul unor procedee perceptibile pe care noi le numim trăsăturile genului" (p. 302). Totodată „trăsăturile genului, adică procedeele care organizează compoziţia operei, sînt procedee dominante, ceea ce înseamnă că toate celelalte procedee indispensabile creării ansamblului artistic le sînt subordonate. Procedeul dominant se numeşte *dominantă*. Ansamblul dominantelor reprezintă elementul care autorizează formarea unui gen" (p. 303). În legătură cu evoluţia genurilor, şi cu destinul actual al romanului în special, sînt de reţinut explicaţiile privitoare la cauzele în virtutea cărora nominalistic se încadrează în acelaşi gen şi opere foarte eterogene. „Cauza care a promovat un gen poate să nu mai acţioneze; trăsăturile fundamentale ale genului pot să se schimbe cu încetul, însă genul continuă să trăiască ca specie, datorită obiceiului de a ataşa opere noi la genurile existente" (p. 303). Fecunde sînt şi consideraţiile cu privire la dialectica înlocuirii unor genuri prin altele, care are mai totdeauna un aspect sinusoidal, fiecare gen avînd o perioadă de gestaţie, alta de înflorire, după care urmează decadenţa etc. În concluzie, Tomaşevski susţine că genurile nu pot fi studiate decît istoric.

În perspectiva interesului mereu crescînd pentru problemele teoriei literare, culegerea alcătuită de Tzvetan Todorov, cu tot caracterul ei incomplet şi fragmentar şi în pofida faptului că prezintă ca intangibile nişte teze pe care chiar autorii lor le-au rectificat, reprezintă o contribuţie utilă şi în orice caz foarte interesantă.

Mihai Novicov

[32] Sîntem nevoiţi să traducem astfel cuvîntul francez *genre* după care ruşii au calcat termenul *janr*. Însă *janr*-ul rusesc nu corespunde cu „genul" românesc decît în expresii ca „tablou de gen". Încolo, cînd se vorbeşte în ruseşte despre *literaturnîie janrî*, asta coincide mai degrabă cu expresia românească „speciile literare".

BIBLIOGRAFIE

Întocmită de ION STOICA și MIHAIL VATAN

Pentru oricare cercetător al problemelor teoriei, istoriei și criticii literare, bibliografia de specialitate urmărită cu consecvență prin reperele ei cele mai importante se constituie ca unică modalitate de a rămîne într-un permanent contact cu tot ceea ce definește într-un anumit moment mișcarea de idei a domeniului. Întreprinsă din inițiativa și sub îndrumarea B.C.U.-Buc., acțiunea de acum a revistei, continuînd peste ani exemplul unor publicații periodice dintre cele două războaie, între care rămîne ca un bun model revista clujeană „Dacoromania", poate fi începutul trainic al unei bibliografii utile, azi și peste vreme, care să înregistreze și să organizeze în cîteva capitole mari întreaga recoltă de opinii românești referitoare la știința literaturii.

Ne propunem să oferim o asemenea bibliografie, care îmbunătățită, în cuprindere și organizare, de la un număr la altul, să fie un instrument util tuturor cercetătorilor. Pentru început, ținînd seama de necesitățile de informare, ca și de dinamica publicațiilor literare, am reținut în totalitatea lor volumele de teorie, istorie și critică literară apărute în primele trei luni ale anului 1968, ca și edițiile de opere însoțite de prefețe ori studii introductive. Din periodice am înregistrat contribuțiile cele mai importante lăsînd deoparte recenziile și cronicile, fapt care, prejudiciind într-un fel bibliografia, o scutește în același timp de un balast de referințe adesea de puțină importanță.

Bibliografia este organizată în patru capitole (Teorie literară și estetică, Istorie și critică literară, Scriitori români, Scriitori străini), unele subdivizate la rîndul lor. Uneori, natura bivalentă a unor contribuții a făcut dificilă repartizarea acestora într-unul din primele două capitole.

La dimensiunile relativ reduse ale acestei bibliografii trimestriale, referințele rămîn însă destul de ușor reperabile.

Pentru a extinde informarea, vom insera în subdiviziuni separate, foarte selectiv, unele din cele mai importante lucrări străine intrate în bibliotecile românești.

Precizăm că, întrucît numai marile biblioteci ne pot oferi posibilitatea prelucrării unui număr cît mai mare de cărți și periodice, operativitatea semnalărilor noastre va fi dependentă de procesul de prelucrare din aceste biblioteci.

LISTA PERIODICELOR BIBLIOGRAFIATE, INTRATE ÎN BIBLIOTECI
pînă la 15 aprilie 1968

— Amfiteatru (nr. 1, 2, 3)
— Argeș (nr.1, 2, 3,)
— Astra (nr.1, 2, 3)
— Ateneu (nr.1, 2, 3)
— Contemporanul (nr.1 — 13)
— Cronica (nr.1 — 13)

— Familia (nr.1, 2, 3)
— Gazeta literară (nr.1 — 13)
— Iaşul literar (nr.1, 2)
— Igaz Szó (nr.1)
— Luceafărul (nr.1 — 13)
— Korunk (nr.1)
— Limba română (nr.1)
— Lupta de clasă (nr.1, 2, 3)
— Magazin istoric (nr.1, 2, 3)
— Orizont (nr.1, 2)
— Presa noastră (nr.1, 2)
— Ramuri (nr.1, 2, 3)
— Revista de filozofie (nr.1, 2, 3)
— Revista de istorie şi teorie literară (nr.1)
— Secolul 20 (nr.1)
— Steaua (nr.1, 2)
— Teatrul (nr.1, 2, 3)
— Tomis (nr.1, 2, 3)
— Tribuna (nr.1 — 13)
— Viaţa românească (nr.1, 2)

INDICATIVELE BIBLIOTECILOR

B—A	Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România.
B—A 27	Biblioteca Institutului de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România.
B—DC 4	Biblioteca Institutului de teatru şi cinematografie Bucureşti.
B—U	Biblioteca Centrală Universitară Bucureşti.
B—U 16	Biblioteca Centrală Universitară Bucureşti — Biblioteca Facultăţii de limbă şi literatură română.
B—U 19	Biblioteca Centrală Universitară Bucureşti — Biblioteca Facultăţii de limbi şi literaturi germanice.
C—A 17	Biblioteca Institutului de lingvistică şi istorie literară. Secţia de istorie literară. Filiala Cluj a Academiei.
C—A 25	Biblioteca Serviciului de documentare şi informare ştiinţifică. Filiala Cluj a Academiei.
I—A 1	Biblioteca Centrală a Filialei Iaşi a Academiei.
I—AB	Biblioteca Centrală de lingvistică, istorie literară şi folclor. Filiala Iaşi a Academiei.
TM—IPed	Biblioteca Institutului pedagogic de 3 ani Tîrgu-Mureş.

I TEORIE LITERARĂ ŞI ESTETICĂ

a. Lucrări româneşti

1. Anghel, Paul, *Politismul literaturii* (I). În : Gaz. lit., 15, nr. 13, 28 martie 1968, p. 1, 7
2. Balotă, Nicolae, *Expresie şi non-expresie*. În : V.R., 21, nr. 1, ianuarie 1968, p. 110—120.
3. Baltag, Cezar, *Dualitatea creatorului*. În : Gaz. lit., 15, nr. 11, 14 martie 1968, p. 3.
4. Baltag, Cezar, *Despre imaginile eidetice*. În : Gaz. lit., 15, nr. 13, 28 martie 1968, p. 3.
5. Breban, Nicolae, *Fluxul prozei*. În : Gaz. lit., 15, nr. 12, 21 martie 1968, p. 1, 7.
6. *Cu autorul „Morometilor" despre posibilităţile romanului* [Dialog : Marin Preda — Eugen Simion]. În : Gaz. lit., 15, nr. 3, 18 ianuarie 1968, p. 1, 3.
7. Dan, Sergiu P., *Frontierele fantasticului*. În : Tribuna, 12, nr. 10, 7 martie 1968, p. 3.
8. Dima, Al., *Despre „literatură" şi „studiul literaturii"*. În : Gaz. lit., 15, nr. 1, 4 ianuarie 1968, p. 1, 2 [Cu privire la *Teoria literaturii* de R. Wellek şi A. Warren].
9. Dima, Al., *Funcţiile literaturii*. În : Gaz. lit., 15, nr. 2, 11 ianuarie 1968, p. 3 [Cu privire a *Teoria literaturii* de R. Wellek şi A. Warren].

10. Dima, Al., *Glose despre eseu.* În : Cronica, 3, nr. 2, 13 ianuarie 1968, p. 8.
11. Dima ,Al., *Despre teoria, critica și istoria literară și raporturile dintre ele.* În : Gaz. lit., 15, nr. 4, 25 ianuarie 1968, p. 3, 7.
12. Dima, Al., *Obiectivele literaturii comparate.* În : Gaz. lit., 15, nr. 6, 8 februarie 1968, p. 7 [Cu privire la *Teoria literaturii* de R. Wellek și A. Warren*]*.
13. Dima, Al., *Abordarea extrinsecă a literaturii.* În : Gaz. lit., 15, nr. 8, 22 februarie 1968, p. 3 [Cu privire la *Teoria literaturii* de R. Wellek și A. Warren].
14. Dima Al., *Cercetarea „intrinsecă" a literaturii.* În : Gaz. lit., 15, nr. 10, 7 martie 1968, p. 2 [Cu privire la *Teoria literaturii* de R. Wellek și A. Warren].
15. Dima Al., *Opera ca „structură" în concepția criticii noastre.* În : Gaz. lit., 15, nr. 13, 28 martie 1968, p. 7.
16. [Doinaș, Ștefan Aug.], *Cu Ștefan Aug. Doinaș. Despre poezie, libertate și necesitate. Frondă sau avangardă? Spirit critic și muzică.* În : Gaz. lit., 15, nr. 12, 21 martie 1968, p. 1, 7 [Convorbire realizată de V. Ivănceanu].
17. Frăteanu, Vasile, *Realitate și mit* [În procesul creației lirice]. În : Tribuna, 12, nr. 7, 15 febr., 1968, p. 3.
18. Georgescu, Paul, *Roman și existență.* În : Contemporanul, nr. 13, 29 martie 1968, p. 3.
19. Gulian, C. I., *Mitul ca formă literară.* În : V. R., 21, nr. 2, februarie 1968, p. 115—125.
20. Ianoș, Ion, *Impuritatea „artei".* În : Contemporanul, nr. 11, 15 martie 1968, p. 9.
21. Iosifescu, Silvian, *Istorie și literatură.* În : V. R., 21, nr. 2, februarie, 1968, p. 88—93.
22. Iosifescu, Silvian, *Parțializare, integralitate și valoare în critica și estetica literară.* În : Lupta de clasă, 48, nr. 3, martie 1968, p. 34—42.
23. Ivasiuc, Al., *Universul prozei și necesitatea.* În : Gaz. lit., 15, nr. 11, 14 martie 1968, p. 1, 7.
24. Krasnoseschi, Vl., *Problemele antropologice ale beletristicii.* În : V. R., 21, nr. 1, ianuarie 1968, p. 120—125.
25. Lovinescu, Eugen, *Spirit polemic-spirit pamfletar.* În : Gaz. lit., 15, nr. 9, 29 februarie 1968, p. 3 [Fragment publicat de Eugen Simion].
26. Marino, Adrian, *Ce este analiza literară?* În : Gaz. lit., 15, nr. 1, 4 ianuarie 1968, p. 7,
27. Marino, Adrian, *Comparatism nou și vechi.* În : Ramuri, 5, nr. 1, 15 ianuarie 1968, p.9.
28. Marino, Adrian, *Înțelegerea literaturii.* În : Ramuri, 5, nr. 3, 15 martie 1968, p. 8—9.
29. Munteanu, Aurel Dragoș, *Despre universul prozei.* În : Gaz. lit., 15, nr. 10, 7 martie 1968, p. 7.
30. Negru, Radu, *Probleme ale definirii stilului.* În : Rev. filoz., 15, nr. 2, 1968, p. 203—206.
31. Nișcov, Viorica, *Note privind aspecte funcționale ale colindei.* În : Rev. ist. teorie lit., 17 nr. 1, 1968, p. 19—29.
32. Noica, Constantin, *În temeiul codrului sau despre cuvîntul temei.* În : Gaz. lit., 15, nr. 10, 7 martie 1968, p. 3.
33. Papu, Edgar, *Modern, modernism, modernitate.* În : Gaz. lit., 15, nr. 6, 8 februarie 1968, p. 1, 7.
34. Pascadi, Ion, *Valoarea abstracției estetice.* În : Gaz. lit., 15, nr. 5, 1 februarie 1968, p. 2.,
35. Philippide, Al., *Scurte însemnări despre poezie și cercetarea ei.* În : Caietul V. R., 1 [1968], [f. p.].
36. Rădulescu, Adrian, *Figurativ și nonfigurativ.* În : Rev. filoz., 15, nr. 2, 1968, p. 207—212.
37. Sebastian, Lascăr, *De ce polemică — da, și pamflet — nu?.* În : Gaz. lit., 15, nr. 8, 22 februarie 1968, p. 7.
38. Sommer, Radu, *Pe marginea versului alb, iregular.* În : V. R., 21, nr. 2, februarie 1968. p. 101—105.

39. Şora, Mihai, *Cîntare pe două voci despre rostul poetic (II, III, IV)* [Vezi începutul în nr. 12/1967]. În : Familia, 4, nr. 1, ianuarie 1968, p. 8—9 ; nr. 2, febr. 1968, p. 14 ; nr. 3, martie 1968, p. 14.
40. Stănescu, Nichita, *Fiziologia poeziei sau despre durere (I)*. În : Gaz. lit., 15, nr. 12, 21 martie 1968, p. 3.
41. Streinu, Vladimir, *O estetică românească* [Fragment dintr-o prezentare a *Ştiinţei literaturii* de Mihail Dragomirescu]. În : Luceafărul, 11, nr. 8, 24 februarie 1968, p. 1, 2.
42. Stoicanu, Aurel, *Poemul în proză*. În : V. R., 21, nr. 1, ianuarie 1968, p. 138—140.
43. Ţepeneag, D., *Despre ambiguitate*. În : V. R., 21, nr. 1, ianuarie 1968, p. 136—137.
44. Ungheanu, M., *Încă o horă fără sens*. În : Gaz. lit., 15, nr. 9, 29 februarie 1968, p. 3 [Cu privire la discuţia : polemică-pamflet].
45. Zamfirescu, R., *Discuţii teoretice despre roman*. În : Iaşul lit., 19, nr. 2, februarie 1968, p. 61—64.

b. Traduceri—în periodice

46. Char, René, *Împărţire formală (fragmente)* [18 meditaţii]. În : Caietul V. R., 1 [1968] [f. p.]
47. Cocteau, Jean, *Secretul profesional (fragmente)*. În : Caietul V. R., 1. [1968] [f. p.].
48. Eliot, T. S., *Funcţia socială a poeziei*. În : Caietul V. R, 1 [1968] [f. p.].
49. Jacob, Max, *Sfaturi pentru un tînăr poet* [16 meditaţii]. În : Caietul V. R., 1 [1968] [f.p.[.
50. Ungaretti, Giuseppe, *Reflecţii asupra vidului cuvîntului şi asupra universului visat de Michaux şi poate şi de mine*. În : Caietul V. R., 1 [1968] [f.p.].

c. Lucrări străine intrate în biblioteci

51. Barrère, Jean Bertrand, *La cure d'amaigrissement du roman*, Paris, Albin Michel, 1964, 123 p., I—AB.
52. Claudel, Paul, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1963, 191 p., B—A.
53. *Théorie de la littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1965, 317 p., B—Dc 4.

II ISTORIE ŞI CRITICĂ LITERARĂ

a. Lucrări româneşti

54. Antonescu, Nae, *Un document revelator* [Proiectata „Istorie a literaturii române" de I. Negoiţescu]. În : Familia, 4, nr. 3, martie 1968, p. 8, 9.
55. Apetroaie, Ion, *Reflexivitate şi lirism* [Referiri la Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Corneliu Sturzu, Gr. Hagiu ş.a.]. În : Cronica, 3, nr. 10, 9 martie 1968, p. 7, 8.
56. Arbore, G., *Criteriul valorii*. În : V. R., 21, nr. 3, februarie 1968, p. 136—137 [Despre versurile publicate de unii autori tineri în revista „Luceafărul"].
57. Balotă, Nicolae, *Introducere la poezia românească actuală*. I. *Inovaţie*. II. *Tăcerea germinatoare*. III. *Cercul literar sub zodia estetismului ambiguu*. În : Familia, 4, nr. 1, ianuarie 1968, p. 22 ; nr. 2, febr. 1968, p. 9 ; nr. 3, martie 1968, p. 11.
58. Bănulescu, Ştefan, *Literatura şi condiţia Malraux*. În : Ramuri, 5, nr. 1, 15 ianuarie 1968, p. 22—23.
59. [Bănuţă, Ion] Bulgărea, Michaela, *Cu Ion Bănuţă* [Interviu]. În : Tomis, 3, nr. 2, febr. 1968, p. 10.

60. Birăescu, Traian Liviu, *Încotro se îndreaptă romanul* [Cu bibliografie]. În : Orizont, 19, nr. 2, febr. 1968, p. 63—69.
61. Bogdan, Damian P., *Din prototipul „Învățăturilor lui Neagoe Basarab"* [O versiune slavonă aflată la mînăstirea Dionisiu de pe muntele Athos]. În : Familia, 4, nr. 3, martie 1968, p. 5.
62. [Breitenhofer, Anton] Sfetca, Petru, *Creație și actualitate* [Interviu]. În : Tribuna, 12, nr. 11, 14 martie 1968, p. 3.
63. [Călinescu, G.] *Călinesciană*. În : Gaz. lit., 15, nr. 5, 1 februarie 1968, p. 3 [Pasaje inedite din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* publicate de Al. Piru].
64. [Cassian, Nina] Bulgărea, Michaela, *Cu Nina Cassian* [Interviu]. În : Tomis, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 10.
65. Ciobanu, Laurențiu, *Posibilitatea poeziei* [Posibilitățile poeziei noastre dovedite în creațiile din ultimul an]. În : Ateneu, 5, nr. 1, ianuarie 1968, p. 12, 13.
66. Ciocîrlie, Livius, *Literatură a reificării* [În special romanul]. În : Orizont, 19, nr. 1, ianuarie 1968, p. 53—60.
67. Cioculescu, Șerban, [*Interviu*]. Rubrică realizată de Maria-Luiza Cristescu [Despre crezul literar-cultural care lega generația dinainte de războiul ultim]. În : Amfiteatru, 3, nr. 25, ianuarie 1968, p. 409, 417.
68. Cioculescu Șerban, *Nastratin Hogea între foame și autofagie*. În : Gaz. lit., 15, nr. 11, 14 martie 1968, p. 1.
69. Ciopraga, Const., *Anul revoluționar 1848 în literatură*. În : Cronica, 3, nr. 12, 23 martie 1968, p. 8; nr. 13, 30 martie 1968, p. 8.
70. Cornea, Paul, *Primul roman românesc?* În : Contemporanul, nr. 4, 26 ianuarie 1968, p. 3 [*Elvira sau amorul fără sfîrșit* de D.F.B.].
71. Cornea, Paul, *O scriere a lui I. Ghica atribuită greșit lui M. Kogălniceanu și în genere despre problemele paternității literare*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 1, 1968, p. 31—37.
72. Cotruș, Ovidiu, *N. Irimescu și etica literară* [Critica făcută de N. I. în revista „Cronica" planului de *Istorie a literaturii române* al lui I. Negoițescu publicat în revista „Familia"]. În : Familia, 4, nr. 3, martie 1968, p. 9.
73. Crăciun, Victor, *Istorie literară 1967*. În : Astra, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 6, 7.
74. Cubleșan, Constantin, *Prejudecăți tematice* [Despre proza noastră din ultimul an]. În : Ateneu, 5, nr. 1, ianuarie 1968, p. 12.
75. [Dima, Al.] Bulgărea Michaela, *Convorbire cu Al. Dima* [Interviu]. În : Tomis, 3, nr. 3, martie 1968, p. 12.
76. Dimisianu G., *Eforturi de sincronizare*. Discuții despre proză. În : Gaz. lit., 15, nr. 7, 15 februarie 1968, p. 3, 7.
77. Dimisianu, G., *Încotro merge proza?* În : Gaz. lit., 15, nr. 13, 28 martie 1968, p. 3, 7.
78. Dimov, Leonid, *Bilanț subiectiv*. În : V. R., 21, nr. 1, ianuarie 1968, p. 133—134.
79. Doinaș, Ștefan Aug., *Prima vîrstă a lui Narcis*. În : Gaz lit., 15, nr. 11, 14 martie 1968, p. 3 [Despre poezia tînără].
80. Doinaș, Ștefan August, *Real și imaginar* [În poezia noastră tînără]. În : Tomis, 3, nr. 3, martie 1968, p. 6.
81. Drăgan, Mihai, *Valoarea experimentului* [Despre experiment în literatura modernă]. În : Cronica, 3, nr. 4, 27 ianuarie 1968, p. 6, 7.
82. Drăgan, Mihai, *Fenomene de bovarism în proza actuală*. În : Cronica, 3, nr. 5, 3 febr. 1968, p. 6.
83. Drăgan, Mihai, *Planul unei „istorii" literare* [Planul elaborat de I. Negoițescu și publicat în rev. „Familia" nr. 2, 1968]. În : Cronica, 3, nr. 11, 16 martie 1968, p. 1, 11.
84. Drăgoi, G., *Anul literar 1967. Contribuții istoriografice*. În : Ateneu, 5, nr. 1, ianuarie 1968, p. 12.

85. [EFTIMIU, Victor] FRIDUȘ, I., *Dificultățile poeziei și rigorile succesului (De vorbă cu acad. Victor Eftimiu)*. În : Cronica, 3, nr. 13, 30 martie 1968, p. 3.
86. FANACHE, V., *Poezia Transilvaniei*. În : Tribuna, 12, nr. 11, 14 martie 1968, p. 1, 2 ; nr. 12, 21 martie 1968, p. 3.
87. GAVRIL, Mihai, *Scripturile din Tîrgoviște*. În : Gaz. lit., 15, nr. 5, 1 februarie 1968, p. 7 [Despre ,,Muzeul scriitorilor tîrgovișteni"].
88. *Genul liric*. Studiu introductiv și antologie de Margareta Iordan. București, Editura tineretului, 1968, 312 p. (Col. ,,Lyceum").
89. GEORGESCU, Paul, *Ceva despre poezie*. În : V. R., 21, nr. 1, ianuarie 1968, p. 135—136.
90. KÁNYÁDI, Sándor, *Líránkról, Bécsben. Szubjektiv gondolatok a romániai magyar költészetről* [Lirica noastră la Viena — Gînduri subiective despre poezia maghiară din România]. În : Korunk, 27, nr. 1, ianuarie 1968, p. 68—73.
91. [LĂNCRĂNJAN, Ion] SFETCA, Petru, *Creație și actualitate* [Interviu]. În : Tribuna, 12, nr. 9, 29 februarie 1968, p. 3.
92. LUCA, Eugen, *Diversitate stilistică*. În : Contemporanul, nr. 6, 9 februarie 1968, p. 3.
93. LUCA, Eugen, *Poezia mobilelor*. În : V. R., 21, nr. 2, februarie 1968, p. 94—100.
94. MANOLESCU, Nicolae, *Preliminarii la o discuție despre istoria literară* [În jurul *Teoriei literaturii* de R. Wellek și A. Warren]. În : Amfiteatru, 3, nr. 25, ianuarie 1968, p. 410.
95. MANOLESCU, Nicolae, *Prezența statornică a poeziei*. În : Contemporanul, nr. 1, 5 ianuarie 1968, p. 3.
96. MARCEA, Pompiliu, *Necesitatea polemicii*. În : Gaz. lit., 15, nr. 7, 15 februarie 1968, p. 1, 7.
97. MAREȘ, Alexandru, *Evangheliarul din Petersburg, tipărirea unei mai vechi traduceri moldo-venești?* În : L.R., 17, nr. 1, 1968, p. 85—87.
98. MARINO, Adrian, *Critica veche într-o nouă lectură*. În : Gaz. lit., 15, nr. 3, 18 ianuarie 1968, p. 7.
99. MARINO, Adrian, *Sensibilitatea estetică* [A criticului literar]. În : Cronica, 3, nr. 3, 20 ianuarie 1968, p. 7, 8.
100. MARINO, Adrian, *Plăcerea literară*. În : Cronica, 3, nr, 5, 3 febr. 1968, p. 7.
101. MARINO, Adrian, *Gustul literar*. În : Cronica, 3, nr. 6, 24 febr. 1968, p. 7, 8.
102. MARINO, Adrian, *Căutare și experiment*. În : Gaz. lit., 15, nr. 9, 29 februarie 1968, p. 1.
103. MARINO, Adrian, *Spiritul critic*. În : Iașul lit., 19, nr. 1, ianuarie 1968, p. 67—71 ; nr. 2, febr. 1968, p. 47—53.
104. MARINO, Adrian, *Cultivarea sensibilității estetice*. În : Contemporanul, nr. 9, 1 martie 1968, p. 9.
105. MARINO, Adrian, *Intuiția estetică* [A criticului literar]. În : Cronica, 3, nr. 11, 16 martie 1968, p. 7, 8.
106. MARINO, Adrian, *Substanța gustului, cultura*. În : Gaz. lit., 15, nr. 12, 21 martie 1968, p. 3 [Cum se ajunge la competența critică].
107. MICU, Dumitru, ,,*Voi criticii...*". În : Gaz. lit., 15, nr. 10, 7 martie 1968, p. 1.
108. MUNTEANU, Dragoș, *Probleme ale prozei actuale*. În : Gaz. lit., 15, nr. 2, 11 ianuarie 1968, p. 7.
109. MUNTEANU, George, *Relativism*. În : Contemporanul, nr. 8, 23 februarie 1968, p. 3 [Relativismul critic și istorico-literar].
110. MUNTEANU, Romul, *Noul roman francez. Cu o culegere de texte traduse de Michaela Tonitza*, București, Editura pentru literatură universală, 1968, 228 p. (Col. ,,Criterion"). Bibliografie, p. 223—227.
111. NEACȘU, Iulian, *Ambiții, prejudecăți și confuzii critice*. În : Gaz. lit., 15, nr. 2, 11 ianuarie 1968, p. 7.
112. NEGOIȚESCU, Ion, *Istoria literaturii române — Planul*. În : Familia, 4, nr. 2, febr. 1968, p. 7.

113. Negoiţescu, I., *Istoria literaturii române. Dialog : I. Negoiţescu — Gh. Grigurcu* [Prezentat de Nae Antonescu]. În : Familia, 4, nr 3, martie 1968, p. 8.
114. Nemoianu, Virgil, *Patru trepte ale baladei.* În : Tomis, 3, nr. 2, februarie 1968, p. 6.
115. Pană, Aura, *Etic şi estetic în romanul pentru copii.* În : Iaşul lit., 19, nr. 2, febr. 1968, p. 65—71.
116. Panaitescu, Val., *De la Swift la Fielding şi Smollett.* În : Cronica, 3, nr. 1, 6 ianuarie 1968, p. 11.
117. Panaitescu, Val., *„Puritatea" umorului englez.* În : Cronica, 3, nr. 3, 20 ianuarie 1968, p. 11.
118. Panaitescu, Val., *Umorul englez şi epoca luminilor.* În : Cronica, 3, 6, 10 febr. 1968, p. 11.
119. [Papadima, Ovidiu] Sfetca, Petru, *Creaţie şi actualitate* [Interviu]. În : Tribuna, 12, nr. 8, 22 februarie 1968, p. 3.
120. Păunescu, Adrian, *Faptul critic.* În : Gaz. lit., 15, nr. 8, 22 februarie 1968, p. 3.
121. Pavel, Toma, *Critica lui Ion Negoiţescu.* În : Tomis, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 4, 19.
122. Pavel, Toma, *O promisiune* [Proiectata *Istorie a literaturii române* de I. Negoiţescu]. În : Familia, 4, nr. 3, martie 1968, p. 9.
123. [Petrescu, Cezar] Smântânescu, Dan, *Despre procesul de creaţie cu Cezar Petrescu.* În : Argeş, 3, nr. 3, martie 1968, p. 8.
124. Petroveanu, M., *Poezia în 1967.* În : V. R., 21, nr. 1, ianuarie 1968, p. 98—109.
125. [Philippide, Al.] *Cu Acad. Al. Philippide* [Interviu] [Despre poezie]. În : Amfiteatru, 3, nr. 26, febr. 1968, p. 429.
126. Piru, Al., *Piese de teatru între anii 1940—1950.* În : Ramuri, 5, nr. 1, 15 ianuarie 1968, p. 10.
127. Pogorilovschi, Genoveva, *Ipostaze psihologice ale ethosului românesc.* În : Ateneu, 5, nr. 1, ianuarie 1968, p. 1, 5.
128. Popa, Mircea, *Confruntări critice* [Opinii despre critică, lipsuri editoriale, cercetări de sinteză, scriitori „uitaţi"]. În : Ateneu, 5, nr. 2, februarie 1968, p. 12.
129. Popescu, Radu, *Munca amintirii.* În : Gaz. lit., 15, nr. 10, 7 martie 1968, p. 1, 7 [Necesitatea memorialisticii].
130. *Probleme actuale ale literaturii române vechi* [Răspund : Al. Piru, Dan Zamfirescu, G. Mihăilă. Anchetă organizată de Const. Călin şi Corneliu Dima-Drăgan]. În : Ateneu, 5, nr. 3, martie 1968, p. 1, 12—13.
131. Rădulescu, Neagu, *Cenacluri de altădată* [Cenaclul „Sburătorul"]. În : Astra, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 8.
132. *Reflecţii despre roman* [Liviu Rebreanu, Ionel Teodoreanu, Mateiu Caragiale, H. Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Maxim Gorki, Marcel Proust, Eug. Ionescu, Italo Svevo, F. Kafka, Lautréamont, A. Rimbaud, L. Aragon, Alain Robbe-Grillet, Julien Green, Saul Bellow, Claude Simon, I.M.S. Le Clezio. E. Hemingway, A. Huxley, Katherine Anne Porter, Henry Miller, W. Faulkner]. În : Orizont, 19, nr. 2, febr. 1968, p. 53—58.
133. Regman, Cornel, *Critica şi noul exclusivism.* În : Tomis, 3, nr. 2, febr. 1968, p. 5.
134. [Pană, Saşa] Sfetca, Petru, *Creaţie şi actualitate* [Interviu]. În : Tribuna, 12, nr. 13, 28 martie 1968, p. 3.
135. Rusu, Liviu, *Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 1, 1968, p. 11—17.
136. [Schuster, Paul] Sfetca, Petru, *Creaţie şi actualitate.* [Interviu]. În : Tribuna, 12, nr. 1, 4 ianuarie 1968, p. 5.
137. Simion, Eugen, *Personalitatea unei reviste literare.* În : Gaz. lit., 15, nr. 6, 8 februarie 1968, p. 1, 7.
138. Simion, Eugen, *Modernismul „Sburătorului".* În : Gaz. lit., 15, nr. 8, 22 februarie 1968, p. 1, 7.

139. Sorianu, Vlad, *Confruntări critice* [Opinii despre estetică și alienare, criza literară contemporană, comunicare și rațiune, nonconformism]. În : Ateneu, 5, nr. 1, ianuarie 1968, p. 9, 13.
140. [Speranția, Eugeniu] *Cu Eugeniu Speranția despre mișcarea literară de la „Viața nouă"*. În : Gaz. lit., 15, nr. 9, 29 februarie 1968, p. 7 [Interviu realizat de Constantin Mohanu).
141. Ștefănescu, Em., *Valențe etice în folclor*. În : Tomis, 3, nr. 3, martie 1968, p. 7.
142. [Sütö, András] Guga, Romulus, *Creație și actualitate* [Interviu]. În : Tribuna, 12, nr. 6, 8 februarie 1968, p. 5.
143. Teodorescu, Anda, *Teatrul politic englez*. În : Contemporanul, nr. 11, 15 martie 1968, p. 2.
144. Titel, Sorin, *Monolog asupra romanului*. În : Orizont, 19, nr. 2, febr. 1968, p. 8—10.
145. *Umanismul și literatura actuală* [Răspunsuri în cadrul unor discuții inițiate de revistă. Răspund : C. Călin, L. Ciobanu, Gh. Grigurcu, N. Manolescu, A. Martin, I. Oarcăsu, Eug. Simion, M. Tomuș, Voicu Bugariu]. În : Astra, 3, nr. 3, martie 1968, p. 2—3.
146. Ungheanu, Mihai, *Prizonieratul poncifelor (I)* [Încercările unor tineri scriitori de a înnobila și a vivifica unele teme vechi]. În : Amfiteatru, 3, nr. 25, ianuarie 1968, p. 414.
147. Ungureanu, Cornel, *Creația românească și fascinația cercurilor*. În : Orizont, 19, nr. 2, febr. 1968, p. 4—7.
148. Varro, János, *A romániai magyar irodalom előzményei* (Antecedentele literaturii maghiare din România). În : Igaz Szó, 16, nr. 1, ianuarie 1968, p. 112—123.
149. Vasile, V., *Gîndirismul la „Gîndirea" (III)*. În : Ramuri, 5, nr. 1, 15 ianuarie 1968, p. 18—19.
150. Zalis, Henri, *Perenitatea romantismului*. În : Luceafărul, 11, nr. 1, 6 ianuarie 1968, p. 7.
151. Zalis, Henri, *Romantism și suprarealism*. În : Luceafărul, 11, nr. 6, 10 febr. 1968, p. 7

b. Traduceri

152. Blok, Alexandr, *Balmont* [Despre poezia sa]. În : Caietul V. R., 1, [1698] [f.p.].
153. Das Neves, Roberto, *Aspecte ale literaturii braziliene contemporane*. În : Gaz. lit., 15, nr. 9, 29 ferbuarie 1968, p. 8. [Convorbire cu Roberto Das Neves).
154. Djurcinov, Milan, *Drumuri ale prozei contemporane din Macedonia*. În : Luceafărul, 11, nr. 1, 6 ianuarie 1968, p. 6.
155. Djurcinov, Milan, *Poezia contemporană din Macedonia*. În : Gaz. lit., 15, nr. 4, 25 ianuarie 1968, p. 8.
156. Mașinski, Semion, *Scriitorul și timpul*. În : Tribuna, 12, nr. 6, 8 febr. 1968, p. 8.
157. Otero, Lisandro, *Scriitorul în revoluția cubaneză*. În : Contemporanul, nr. 1, 5 ianuarie 1968, p. 2.
158. Ray, Amita, *Literatura bengali modernă*. În : Gaz. lit., 15, nr. 7, 15 februarie 1968, p. 8.

c. Lucrări străine intrate în biblioteci

159. *Actes du colloque sur la littérature africaine d'expression française, Dakar 26—29 mars 1963*, Dakar, 1965, 276 p., B.—A.
160. Albérès, R. M., *Métamorphose du roman. De Joyce à Robbe-Grillet. De Proust à Durrell*, Paris, Albin Michel, 1966, 270 p., B—U.
161. *American Literature Masters*, vol. I, New York, Holt, Rimehart and Winston, 1965. 1249 p., C—A 25.
162. Barthes, Roland, *Critique et vérité. Essai*, Paris, Edition de Seuil, 1966, 79 p. B—Dc 4.
163. Beccaria, Gian Luigi, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studiul e ricerche sulla prosa d'arte*. Firenze, Leo S. Olschki, 1964, 334 p., B—A.

164. Bourin, André ; Rousselot, Jean, *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, Paris, Librairie Larousse, 1966, 256 p., B—U.
165. Bousquet, Jacques, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne) Essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, Didier, 1864, 656 p.
166. Curtius, Ernst Robert, *Kritische Essais zur europäischen Literatur*, Bern, Francke, 1963, 446 p., B—A 27.
167. *Die Deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, 288 p., B—U 19.
168. Donoghue, Denis, *Connaisseurs of chaos ideas of order in modern American poetry*, London, Faber and Faber, 1965, 254 p., B—U 19.
169. Dubrovsky, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, Mercure de France, 1967, 262 p., B—U.
170. Fayolle, Roger, *La critique littéraire. 2 édition revue et mise a jour*, Paris, Librairie Armand Colin, 1966, 430 p. TM—1. Ped.
171. Lanson, Gustave, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire, Rassemblés et présentés par Henry Peyre*, Paris, Librairie Hachette, 1965, 479 p., B—U 16.
172. *Letteratura italiana. I contemporanei, vol. I—II.* Milano, Harzarati, 1963. I=867 ; II = = 868 p. C—A 25.
173. *La littérature comparée en Europe Orientale. Conférence de Budapest 26—29 oct. 1962*, Budapesta, Akadémiai Kiadó, 1963, 543 p., I—A 1.
174. Miedzyřzecki, Arthur, *Poezya dzisiaj*, Warszawa, Paustwowy Instytut Wydawniczy, 1964, 260 p., B—A.
175. *Das moderne englische Drama. Interpretationen.* Unter Mitwirckung von Willi Erzgräber, Robert Frieker, Rudolf Germer..., herausgegeben von Horst Oppel. Berlin, Erich Schmidt, 1963, 380 p., B—A.
176. Muscetta, Carlo, *Romanticismo, realismo, decadentismo*, Parte I, Roma, Edizioni dell' Ateneo, 1960, 84 p., C—A 17.
177. Somlyó, György, *A költészet évadoi*, Budapest, Magnető Könyvkiadó, 1963, 380 p., B—A.
178. Torrente Ballester, Gonzalo, *Panorama de la literatura espanola contemporanea*, Tomo I—II, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961, 1101 p., B—A.
179. Wolf, Gerhard, *Deutsche Lyrik nach 1945*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1965, 176 p., C—A 17.

III SCRIITORI ROMÂNI

ION ADAM

180. Puiu, E., *Ion Adam.* În : Tomis, 3, nr. 2, febr. 1968, p. 12, 13, 19.

GH. D. APOSTOL

181. Călin, Constantin, *Gh. A. Apostol* (Scriitori băcăuani din trecut). În : Ateneu, 5, nr. 1, ianuarie 1968, p. 2.

CAROL ARDELEANU

182. Zalis, H., *Carol Ardeleanu.* În : Ateneu, 5, nr. 2, febr. 1968, p. 9.

TUDOR ARGHEZI

183. [Călinescu G.] *G. Călinescu despre Tudor Arghezi.* În : Contemporanul, nr. 11, 15 martie 1968, p. 3.

184. Cioculescu, Şerban, *Tudor Arghezi desenator*. În : Gaz. lit., 15, nr. 9, 29 februarie 1968, p. 1
185. Diaconescu, Mihail, *Ultima serie „Bilete de papagal" în „Argeş"*. În : Argeş, 3, nr. 2, februarie 1968, p. 12.
186. Hanţă, Al., *Arghezi în Italia*. În : Contemporanul, nr. 10, 8 martie 1968, p. 2.
187. Ivaşcu, George. *Acum 40 de ani apăreau „Bilete de papagal"* [Alături sînt publicate scurte mărturii despre „Bilete de papagal" ale lui Demostene Botez, Maria Banuş, Radu Boureanu, Mihai Beniuc, Gherghinescu Vania, Mircea Pavelescu, Al. Cerna-Rădulescu, Baruţu T. Arghezi]. În : Argeş, 3, nr. 2, februarie 1968, p. 9-10.
188. Micu, Dumitru, *O „mică" publicaţie mare* [„Bilete de papagal" scoasă de T. Arghezi]. În : Argeş, 3, nr. 2, febr. 1968, p. 10, 11.
189. Tepelea, Gabriel, *„Articolul este sonetul prozei"* [Se referă la publicaţia „Bilete de papagal" scoasă de T. Arghezi]. În : Argeş, 3, nr. 2, febr. 1968, p. 12.
190. Teodoreanu, Lili (Ştefana Velisar)., *O întîlnire neaşteptată*. [Amintiri despre Tudor Arghezi]. În : Argeş, 3, nr. 2, febr. 1968, p. 9, 10, 11, 12.

GH. ASAKI

191. Ungureanu, Gheorghe, *O viaţă întru luminarea neamului : Gheorghe Asachi*. În : Magazin ist., 2, nr. 2, febr. 1968, p. 46—48.

GEORGE BACOVIA

192. Ciopraga, Const., *Completări bacoviene*. În : Cronica, 3, nr. 5, febr. 1968, p. 8.

ION BARBU

193. Ivănceanu, Vintilă, *Ion Barbu — Conexiuni mitice*. În : Gaz. lit., 15, nr. 8, 22 februarie 1968, p. 2.
194. Marcus, Solomon, *Ion Barbu, matematician şi profesor*. În : Gaz. lit., 15, nr. 12, 21 martie 1968, p. 4, 7.
195. Winkler, Jérome Emmanuel, *Interpretare din Ion Barbu „Uvedenrode"*. În : Gaz. lit., 15, nr. 11, 14 martie 1968, p. 7.

I. A. BASSARABESCU

196. Bassarabescu, I. A., *Un om în toată firea. Schiţe, nuvele, amintiri. Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Tiberiu Avramescu*. Bucureşti, Editura tineretului, 1968, 328 p. (Col. „Lyceum").

LUCIAN BLAGA

197. [*Scrisoare inedită* către directorul Teatrului Naţional din Cluj. Publicată cu o notă lămuritoare de Mircea Popa]. În : Ateneu, 5, nr. 3, martie 1968, p. 2.
198 Blaga, Lucian — Popa, Victor Ion, [*Scrisori inedite* către Ion Chinezu. Lămuriri asupra lui I. Chinezu de Gabriel Ţepelea, care publică şi scrisorile] În : Argeş, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 8.
199. Blaga, Lucian —Chelariu, Traian, [*Corespondenţă inedită*, publicată cu note lămuritoare de Const. Călin. Cu un portret al lui Tr. Chelariu de Magdalena Rădulescu] În : Ateneu, 5, nr. 3, martie 1968, p. 2
200. Balotă, Nicolae, *Magistrul* [Lucian Blaga]. În : Tribuna, 12, nr. 5, 1 febr. 1968, p. 4.
201. Balotă, Nicolae, *L. Blaga şi Spaţiul mioritic*. În : Argeş, 3, nr. 3, martie 1968, p. 1.

202. Căprariu, Al., *Câteva precizări* [O scrisoare inedită a lui Ion Chinezu către Lucian Blaga, cu ample note lămuritoare]. În : Tribuna, 12, nr. 5, 1 febr. 1968, p. 5.
203. Ivănescu, G., *Concepția despre artă și frumos a lui Lucian Blaga* [Vezi prima parte în nr. 12/1967]. În : Orizont, 19, nr. 1, ianuarie 1968, p. 26—32.
204. Livadă, Melania, *Poezia lui Lucian Blaga (Încercare de estetică verbală)*. În : Steaua, 19, nr. 2, febr. 1968, p. 41—51.
205. Mirea, Ion V., *Blaga și scena*. În : Contemporanul nr. 2, 12 ianuarie 1968, p. 4.
206. Pascadi, L., *Filozofia stilului la Blaga*. În : Cronica, 3, nr. 13, 30 martie 1968, p. 1, 9.
207. Pituț, Gheorghe, *Tăcerea la Blaga*. În : Gaz. lit., 15, nr. 5, 1 februarie 1968, p. 3, 7.
208. Tănase, Al., *Considerații asupra filozofiei culturii la Lucian Blaga (II)* [Vezi și nr. dec. 1967]. În : Astra, 3, nr. 2, febr. 1968, p. 7.
209. Vlăduțescu, Gh., *Începuturile filozofice ale lui Lucian Blaga*. În : Rev. filoz., 15, nr. 1, 1968, p. 75—81.

M. BLECHER

210. Pană, Saşa [*Corespondență literară inedită*. Lămuriri de Saşa Pană. Cu un portret al lui Saşa Pană de M. Blecher]. În : Ateneu, 5, nr. 1, ian. 1968, p. 2.

GEO BOGZA

211. Pop, Ion, *Geo Bogza, poet al revoltei*. În : Steaua, 19, nr. 1, ianuarie 1968, p. 67—73.

ION BUDAI-DELEANU

212. Oarcăsu, Ion, *Ion Budai-Deleanu — portret sumar*. În : Tribuna, 12, nr. 4, 25 ianuarie 1968, p. 3.

I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI

213. Cioculescu, Șerban, *La centenarul nașterii lui Ioan Al. Brătescu-Voinești*. În : Gaz. lit., 15, nr. 2, 11 ianuarie 1968, p. 1.

G. CĂLINESCU

214. Balotă, Nicolae, *G. Călinescu, ființă eminamente critică*. În : Cronica, 3, nr. 9, 2 martie, 1968, p. 7.
215. Bogza, Geo, *Liturghia de vineri*. În : Contemporanul, nr. 11, 15 martie 1968, p. 1 [Despre G. Călinescu].
216. Costea, Dimitrie, *Poezia „sinuozității" sau a „liniei drepte"?* [Opiniile lui G. Călinescu și Lucian Blaga despre poezie]. În : Cronica, 3, nr. 1, 6 ianuarie 1968, p. 8.
217. Costinescu, Petre, *G. Călinescu și Jurnalul literar* (Publicații din trecut). În : Tomis, 3, nr. 3, martie 1968, p. 7.
218. Ghidirmic, Ovidiu, *G. Călinescu și călinescianismul* („*Scriitori străini*"). În : Ramuri, 5, nr. 1, 15 ianuarie 1968, p. 6—8.
219. Manolescu, Nicolae, *Ioanide și eroziunea timpului*. În : Astra, 3, nr. 2, februarie 1968,p. 8, 9.
220. Protopopescu, Al., *Contradicțiile lui Ulysse (I)* [Pe marginea volumului postum al lui G. Călinescu : *Ulysse*]. În : Tomis, 3, nr. 3, martie 1968, p. 13.

DIMITRIE CANTEMIR

221. Noica, Constantin, *Trei cuvinte ale lui Cantemir*. În : Gaz. lit., 15, nr. 9, 29 februarie 1968, p. 7.

D. CARACOSTEA

222. Piru, Al., *Doi istorici literari* [D. Caracostea și D. Popovici]. În : Gaz. lit., 15, nr. 1, 4 ianuarie 1968, p. 3.

ION CARAION

223. Georgescu, Paul, *Toamna obiectelor.* În : Gaz. lit., 15, nr. 12, 21 martie 1968, p. 7 [Despre Ion Caraion].

I. L. CARAGIALE

224. Bănuț, A. P., *L-am cunoscut pe I. L. Caragiale (II, III, IV)* [Vezi nr. dec. 1967]. În : Astra, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 7 ; nr. 2, febr. 1968, p. 9 ; nr. 3, martie 1968, p. 4.
225. Cioculescu, Șerban, *Umorul în corespondența lui I. L. Caragiale.* În : Presa noastră, 13, nr. 2, februarie 1968, p. 19—21.
226. Mîndra, V., *Structura situațiilor în comedia „O scrisoare pierdută".* În : Teatrul, 13, nr. 3, martie 1968, p. 61—65.
227. Stanca, Radu, *Un articol inedit : Caragiale — integralitatea viziunii satirice.* În : Contemporanul, nr. 5, 2 februarie 1968, p. 4.

MATEI CARAGIALE

228. Ghidirmic, Ovidiu, *Matei Caragiale și „spiritul balcanic".* În : Ramuri, 5, nr. 3, 15 martie 1968, p. 8—9.
229. Velea, Stan, *Matei Caragiale în limba polonă.* În : Gaz. lit., 15, nr. 11, 14 martie 1968, p. 8.

NINA CASSIAN

230. Oarcăsu, Ion, *Destine paralele* [Poeziile Ninei Cassian, Șt. Aug. Doinaș și Ion Caraion]. În : Tribuna, 12, nr. 5, 1 febr. 1968, p. 1, 3 ; nr. 6, 8 febr. 1968, p. 2 ; nr. 7,15 febr. 1968, p. 2.

TRAIAN CHELARIU

231. Chelariu, Traian — Blaga, Lucian [*Corespondență inedită*, publicată cu note lămuritoare de Const. Călin. Cu un portret al lui Tr. Chelariu de Magdalena Rădulescu]. În : Ateneu, 5, nr. 3, martie 1968, p. 2.

ION CHINEZU

232. Căprariu, Al., *Cîteva precizări* [*O scrisoare inedită* a lui Ion Chinezu către Lucian Blaga, cu ample note lămuritoare]. În : Tribuna, 12, nr. 5, 1 febr. 1968, p. 5.
233. Țepelea, Gabriel, *Ion Chinezu.* În : Argeș, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 8.

ȘERBAN CIOCULESCU

234. Alexandrescu, Matei, *De vorbă cu criticul și istoricul literar Șerban Cioculescu.* În : Gaz. lit., 15, nr. 5, 1 februarie 1968, p. 1, 7.

EUGEN CONSTANT

235. Acuțescu, Marin, *Eugen Constant. Itinerar sentimental* [Interviu]. În : Ramuri, 5, nr. 2, 15 februarie 1698, p. 12.

MIRON COSTIN

236. ARBORE, Al., *335 de ani de la nașterea lui Miron Costin.* În : Cronica, 3 nr. 6, 10 febr. 1968, p. 10.
237. IVAȘCU, George, *Miron Costin — vocația clasică și patosul latinității.* În : Contemporanul, nr. 7, 16 februarie 1968, p. 9.

ARON COTRUȘ

238. SBÂRCEA, George, *Poetul Aron Cotruș* [Amintiri]. În : Tribuna, 12, nr. 7, 15 februarie, 1968, p. 5.

ION CREANGĂ

239. SMÂNTÂNESCU, Dan, *Lumea copilăriei lui Creangă în imagini* [Fotografii cu note lămuritoare]. În : Argeș, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 10, 11.

MIHAIL CRUCEANU

240. PARASCHIVESCU, M. R., *File de jurnal. 2 martie 1968.* În : Contemporanul, nr. 12, 22 martie 1968, p. 1, 9 [Despre Mihail Cruceanu].

NICOLAE DAVIDESCU

241. POPA, Mircea, *Nicolae Davidescu — poetul.* În : Ateneu, 5, nr. 1, ianuarie 1968, p. 13.

BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA

242. DIMA, Al., *Barbu Delavrancea. În întîmpinarea unei comemorări.* În : Cronica, 3, nr. 4, 27 ianuarie 1968, p. 8.

OVID DENSUSIANU

243. DENSUSIANU, Ovid [*Scrisori inedite* către Al. Popescu-Telega. Publicate cu note lămuritoare de George Corbu]. În : Argeș, 3, nr. 3, martie 1968, p. 8.
244. DENSUSIANU, Ov. — ISAC, Emil (*III*) [*Scrisori inedite* publicate de Leon Baconski]. În : Astra, 3, nr. 1, ian. 1968, p. 7.

C. DOBROGEANU-GHEREA

245. HUREZEANU, Damian, *„Neoiobăgia" în corespondență inedită* [Mărturii despre lucrare în diferite scrisori]. În : Magazin ist., 2, nr. 2, febr. 1968, p. 53—57.
246. VOICU, Ștefan, *Introducere la valorificarea operei sociologice a lui Dobrogeanu-Gherea.* În : Lupta de clasă, 48, nr. 3, martie 1968, p. 65—83.

MIRCEA ELIADE

247. ALEXANDRESCU, Sorin, *Mircea Eliade, scriitor* (*I, II*). În : Luceafărul, 11, nr. 10, 9 martie 1968, p. 7; nr. 11, 16 martie 1968, p. 6.
248. BARBU, Eugen, *Acasă la Mircea Eliade* [Interviu]. În : Luceafărul, 11, nr. 5, 3 febr. 1968, p. 6.
249. LILLIN, Andrei, A. *Arhetip și mediu în nuvela „La țigănci" de Mircea Eliade.* În : Orizont 19, nr. 1, ianuarie 1968, p. 45—52.
250. VAIDA, Mircea, *Mircea Eliade—romancier.* În : Tribuna, 12, nr. 2, 11 ianuarie 1968, p. 3.

MIHAI EMINESCU

251. Cioculescu, Şerban, *„Destin românesc, voce universală"*. În : Gaz. lit., 15, nr. 12, 21 martie 1968, p. 1,7 [Despre M. Eminescu].
252. [Eminescu, Mihai] [Fotografii reprezentînd pe Heinrich Gareiss Döllizsturm, Gheorghe Eminovici (fratele) şi inelul poetului]. În : Cronica, 3, nr. 2, 13 ianuarie 1968, p. 8.
253. Mincu, Marin, *O ipoteză romantică a geniului — Luceafărul*. În : Cronica, 3, nr. 6, 10 febr. 1968, p. 7, 8.
254. Negoiţescu, I., *Poezia lui Eminescu*, [Bucureşti] Editura pentru literatură, 1968, 223 [—224] p.
255. Noica C., *„Critica raţiunii pure" în traducerea lui Eminescu* [După o prezentare a lui C. Noica, textul lucrării, cu punctuaţia şi ortografia lui Eminescu]. În : Ramuri, 5, nr. 3, 15 martie 1968, p. 20.
256. Noica, Constantin, *Un miracol al culturii româneşti. Caietele lui Eminescu*. În : Gaz. lit., 15, nr. 12, 21 martie 1968, p. 1.
257. Pele Gheorghe, *Eminescu la Viena*. În : Familia, 4, nr. 2, febr. 1968, p. 15.
258. Sterian, Paul, *Psyche, geamăn „Luceafărului"*. În : V. R., 21, nr. 2, februarie 1968, p. 137—141.

ARTUR ENĂŞESCU

259. Cristobald, C., *Artur Enăşescu, bolnav*. În : V. R., 21, nr. 22, februarie 1968, p. 133—135.

ELENA FARAGO

260. Constant, Eugen, *Elena Farago. 90 de ani de la naştere*. În : Ramuri, 5, nr. 3, 15 martie 1968, p. 22.

TUDOR GEORGE

261. Piru, Al., *Tudor George*. În : Gaz. lit., 15, nr. 3, 18 ianuarie 1968, p. 7.

AL. GHERGHEL

262. Puiu, E., *Al. Gherghel*. În : Tomis, 3, nr. 3, martie 1968, p. 8.

ION GHICA

263. Cornea, Paul, *O scriere a lui I. Ghica atribuită greşit lui M. Kogălniceanu şi în genere despre problemele paternităţii literare*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 1, 1968, p. 31—37.

OCTAVIAN GOGA

264. [Goga, Octavian — Maiorescu, Titu], *Octavian Goga către Titu Maiorescu*. În : Gaz. lit., 15, nr. 10, 7 martie 1968, p. 7 [Trei scrisori publicate de T. Vîrgolici].

B. P. HASDEU

265. Rachieru, Mihai, *Din activitatea arhivistică a lui B. P. Hasdeu*. În : Ateneu, 5, nr. 2, febr. 1968, p. 4.
266. Sandu Vasile, *Publicistica lui B. P. Hasdeu (I)*. În : Rev. ist. şi teorie lit., 17, nr. 1, 1968, p. 61—75.
267. Zamfirescu, Dan, *Hasdeu sau vocaţia universală a culturii româneşti*. În : Luceafărul, 11, nr. 7, 17 febr. 1968, p. 2.

268. Zub, Al., *Decalogul lui B. P. Hasdeu.* În : Cronica, 3, nr. 6, 24 febr. 1968, p. 10.

CALISTRAT HOGAȘ

269. Botez, Demostene, *Pe urmele lui Hogaș.* În : Gaz. lit., 15, nr. 6, 8 februarie 1968, p. 3, 7.

ANTON HOLBAN

270. Șoitu, D. D., *Anton Holban profesor la Galați.* În : Ateneu, 5, nr. 2, febr. 1968, p. 2.

GARABET IBRĂILEANU

271. Vasiliu, Aurel, *Garabet Ibrăileanu și Transilvania, în lumina unor documente.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 1, 1968, p. 157—161.

EUGEN IONESCU

272. Rădulescu, Dorina, *Ucenicul vrăjitor.* În : Contemporanul, nr. 1, 5 ianuarie 1968, p. 1 [Despre Eugen Ionescu].

273. Vidrașcu, Emanuel, *Eugen Ionescu inedit... la Sfîntul Sava.* În : Gaz. lit., 15, nr. 13, 28 martie 1968, p. 5 [Amintiri despre E. Ionescu, urmate de textul inedit *Pagini dintr-un jurnal pierdut*].

EMIL ISAC

274. Densusianu Ov.—Isac, Emil (*III*) [*Scrisori inedite* publicate de Leon Baconski] În : Astra, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 7.

PANAIT ISTRATI

275. Macovescu, George, *Pașapoarte și scrisori ale lui Panait Istrati.* În : Contemporanul, nr. 10, 8 martie 1968, p. 9.

276. Oprea, Alexandru, *Prezențe și absențe în opera lui Panait Istrati.* În : Tomis, 3, nr. 2, febr. 1968, p. 12, 13.

EUGEN JEBELEANU

277. Sîrbu, I., *Eugen Jebeleanu.* În : Iașul lit., 19, nr. 2, febr. 1968, p. 40—42.

MIHAIL KOGĂLNICEANU

278. Diculescu, Vladimir, *Mihail Kogălniceanu și Unirea Principatelor.* În : Tribuna, 12, nr. 4, 25 ianuarie 1968, p. 1, 6.

N. LABIȘ

279. Raicu Lucian, *Vocea interioară.* În : Gaz. lit., 15, nr. 10, 7 martie 1968, p. 7 [Despre N. Labiș].

BARBU LĂZĂREANU

280. Manu, Emil, *Barbu Lăzăreanu* [Notă biobibliografică]. În : Luceafărul, 11, nr. 9, 2 martie 1968, p. 7.

GEORGE LESNEA

281. Creţu, N., *George Lesnea — profil în actualitate.* În : Iaşul lit., 19, nr. 1, ianuarie 1968, p. 26—28.

EUGEN LOVINESCU

282. Negoiţescu, I., *Ideile estetice şi critice ale lui Lovinescu.* În : Tribuna, 12, nr. 5, 1 febr. 1968, p. 1, 3; nr. 6, 8 febr. 1968, p. 3.
283. Simion, Eugen, *Lovinescu, critic al valorilor clasice.* În : V. R., 21, nr. 2, februarie 1968, p. 68—77.

HORIA LOVINESCU

284. Botez, Mihai, *Horia Lovinescu* [Notă biobibliografică]. În : Luceafărul, 11, nr. 12, 23 martie 1968, p. 7.

ION LUCA

285 Manu, Emil, *Ion Luca* [Notă biobibliografică]. În : Luceafărul, 11,nr. 13, 30 martie 1968, p. 7.

ALEXANDRU MACEDONSKI

286 Cioculescu, Şerban, *Ad majorem gloriam Macedonskii.* În : Gaz. lit., 15, nr. 6, 8 februarie 1968, p. 1,7.
287. Cioculescu, Şerban, *Al. Macedonski, teoretician al versului.* În : Gaz. lit., 15, nr. 7, 15 februarie 1968, p. 1.
288. Diaconescu, Traian S., *Al. Macedonski şi Lucian din Samosata.* (Clasicii noştri şi antichitatea greco-romană). În : Ateneu, 5, nr. 2, febr. 1968, p. 13.
289. *„Opera" lui Macedonski. Adrian Marino—Nicolae Manolescu. Dialog.* În : Contemporanul, nr. 5, 2 februarie 1968, p. 9.
290. Păunescu, Adrian, *Macedonski sau libertatea de destin.* În : Amfiteatru, 3, nr. 25, ianuarie 1968, p. 414.

GIB MIHĂESCU

291. Crevedia, N., *Nişte „Amintiri" despre Gib I. Mihăescu.* În : Luceafărul, 11, nr. 8,24 febr. 1968, p. 7.

TITU MAIORESCU

292. Bălăeţ, Dumitru, *Elemente ale tradiţiei în formarea gîndirii estetice maioresciene.* În : Gaz. lit., 15, nr. 7, 15 februarie 1968, p. 7.
293. Ştefănescu, Emilian, *Actualitatea lui Maiorescu.* În : Tomis, 3, nr. 2, febr. 1968, p. 13.

C. MATEESCU

294. Piru, Al., *Brâncuşi, Henri Michaux, C. Mateescu.* În : Ramuri, 5, nr. 2, 15 februarie 1968, p. 10.

ION MINULESCU

295. Bădescu, Marin, *Adevăratul nume al lui Ion Minulescu.* În : Argeş, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 17.

G. MURNU

296. Philippide, Al., *Un pasionat al literaturii antice* [George Murnu]. În : Tomis, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 1, 12.

TUDOR MUȘATESCU

297. Popovici, Al., *Tudor Mușatescu despre el și despre alții* [Interviu]. În : Teatrul, 13, nr. 3, martie 1968, p. 28—35.

298. Ștefănescu, Mircea, *Tudor Mușatescu.* În : Contemporanul, nr. 9, martie 1968,p. 1.

COSTACHE NEGRI

299. Pippidi, Andrei, *Cu prilejul unei ediții recente a scrierilor lui C. Negri.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 1, 1968,p. 149—157.

AL. ODOBESCU

300. Leon, Aurel, *Drama lui Odobescu* [Cu o scrisoare inedită a lui Al. O. către P. Poni]. În : Cronica, 3, nr. 2, 13 ianuarie 1968, p. 7.

IOANICHIE OLTEANU

301. Maxim, Ion, *Poezia lui Ioanichie Olteanu.* În : Familia, 4, nr. 1, ianuarie 1968, p. 1, 16.

SAȘA PANA

302. M. Blecher — Saşa Pană [Corespondenţă literară inedită. Lămuriri de Saşa Pană. Cu un portret al lui Saşa Pană de M. Blecher]. În : Ateneu, 5, nr. 1, ianuarie 1968, p. 2.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

303. Hortensia Papadat Bengescu — Liviu Rebreanu [Corespondenţă literară inedită, publicată cu note lămuritoare de Gh. Macarie]. În : Ateneu, 5, nr. 2, febr. 1968, p. 2.

304. Ciopraga, Const., *Reflexele snobismului* [În romanele Hortensiei Papadat-Bengescu]. În : Cronica, 3, nr. 7, 17 febr. 1978, p. 8.

HORIA PĂTRAȘCU

305. Drăgan, Mihai, *Sensul autenticității* [Cu referiri la tînărul prozator Horia Pătraşcu]. În : Cronica, 3, nr. 12, 23 martie 1968, p. 7.

ADRIAN PĂUNESCU

306. Regman, Cornel, *Păunesciană* [Pe marginea criticilor făcute poeziei lui Adrian Păunescu]. În : Tomis, 3, nr. 3, martie 1968, 5.

CINCINAT PAVELESCU

307. Corbu, George, *Tot despre „ineditele" lui Cincinat... și despre un plagiat.* În : Argeș, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 17.

ȘTEFAN PETICĂ

308. Smirnov, Noe, *Teatrul lui Ștefan Petică.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 1, 1968, p. 40—59.

CAMIL PETRESCU

309. Ionescu, Constant, *Amintiri despre Camil Petrescu*. În : Gaz. lit., 15, nr. 1, 4 ianuarie 1968, p. 7.
310. Sîrbu, I., *Romanul istoric al lui Camil Petrescu*. În : Iaşul lit., 19, nr. 1, ianuarie 1968, p. 38—60.

ALEXANDRU PHILIPPIDE

311. Paleologu, Al., *Alexandru Philippide*. În : Contemporanul, nr. 2, 12 ianuarie 1968, p. 3.

ION PILLAT

312. Manu, E., *Corespondenţa lui Ion Pillat cu Rilke şi Valéry Larbaud*. În : V.R., 21, nr. 2, februarie 1968, p. 131—133.

VICTOR ION POPA

313. Popa, Ion Victor — Blaga, Lucian, [Scrieri inedite către Ion Chinezu. Lămuriri asupra lui I. Chinezu de Gabriel Ţepelea]. În : Argeş, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 3.
314. [Ionescu, Al.] *Victor Ion Popa* (Documente) [Fragmente dintr-o scrisoare a prof. Al. I. privitoare la biografia lui V. I. Popa]. În : Ateneu, 5, nr. 2, februarie 1968, p. 2.

D. R. POPESCU

315. Popescu, D. R., [Convorbire cu trei studenţi despre creaţia sa literară]. În : Amfiteatru, 3, nr. 27, martie 1968, 445, 454.
316. Drăgan, Mihai, *Proză de atmosferă* [Nuvelele lui D. R. Popescu]. În : Cronica, 4, nr. 6, 10 febr. 1968, p. 7.

AL. POPESCU-TELEGA

317. Densusianu, Ovid, [Scrisori inedite către Al. Popescu-Telega. Publicate cu notă lămuritoare de George Corbu]. În : Argeş, 3, nr. 3, martie 1968, p. 8.

D. POPOVICI

318. Piru, Al., *Doi istorici literari* [D. Caracostea şi D. Popovici]. În : Gaz. lit., 15, nr. 1, 4 ianuarie 1968, p. 3.

MARIN PREDA

319. Preda, Marin, *Moromeţii. Ediţia a 8-a revăzută. Prefaţă şi note de Ov.S. Crohmălniceanu, vol. I*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968, 438 p.(Col. „Lyceum"). *Aprecieri critice, Tabel cronologic* şi *Bibliografie* p. 423—428.
320. Cristea, Valeriu, *Despărţirea de un mare personaj*. În : Gaz. lit., 15, nr. 11, 14 martie 1968, p. 7 [Despre Ilie Moromete, personajul central al romanului *Moromeţii* de Marin Preda].
321. Luca, Eugen, *Tragedia lui Moromete*. În : Contemporanul, nr. 9, 1 martie 1968, p. 3.
322. Silvestru, Valentin, *„Martin Borman" dramă politică*. În : Contemporanul, nr. 3, 19 ianuarie 1968, p. 4.
323. Smeu, Grigore, *Ilie Moromete şi meditaţia incantatorie*. În : Gaz. lit., 15, nr. 8, 23 februarie 1968, p. 7.

LIVIU REBREANU

324. Papadat-Bengescu, Hortensia—Rebreanu, Liviu, [Corespondenţă literară inedită, publicată cu note lămuritoare de Gh. Macarie]. În : Ateneu, 5, nr. 2, februarie 1968, p. 2.
325. Han, Oscar, *Liviu Rebreanu* [Amintiri]. În : Cronica, 3, nr. 10, 9 martie 1968, p. 11.
326. Ilin, Stancu, *Przybyszewski şi Rebreanu*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 1, 1968, p. 164—165.
327. Massof, Ioan, *Liviu Rebreanu* [Amintiri]. În : Tomis, 3, nr. 2, febr. 1968, p. 12.

DAN ROTARU

328. Diac, Mihail, *Dan Rotaru* (Profil) [Tînăr poet debutant]. În : Argeş, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 9.

LIVIU RUSU

329. Balotă, Nicolae, *Creaţie şi poezie în estetica lui Liviu Rusu*. În : V.R., 21, nr. 2, februarie 1968, p. 57—67.

SALAMON ERNÖ

330. Baróti, Pál, *Gondolatok a költö utóéletéröl* (*Salamon Ernö halalának huszonötödik évfordulójára*) [25 de ani de la moartea poetului Salamon Ernö]. În : Korunk, 27, nr. 1, ianuarie 1968, p. 6—10.
331. Dános, Miklós, *Ultimul drum al poetului Salamon Ernö*. În : Luceafărul, 11, nr. 7, 17 febr. 1968, p. 7.

AL. ŞENDREA

332. Cosmescu, M., *Al. Şendrea* (Scriitori băcăuani din trecut). În : Ateneu, 5, nr. 3, martie 1968, p. 2.

ION SLAVICI

333. Eftimiu, Victor, *Slavici* [La 120 de ani de la naştere]. În : Tribuna, 12, nr. 4, 25 ianuarie 1968, p. 3.
334. Mircea, Dumitru, *Slavici* [La 120 de ani de la naştere]. În : Tribuna, 12, nr. 3, 18 ianuarie 1968, p. 1.

RADU STANCA

335. Nadin, Mihai, *Radu Stanca — dramaturg*. În : Teatrul, 13, nr. 2, febr. 1968, p.67—73.

NICHITA STĂNESCU

336. Reporter. *De vorbă cu Nichita Stănescu* [Interviu]. În : Cronica, 3, nr. 13, 30 martie 1968, p. 6.

D. STELARU

337. Ulici, Laurenţiu, *Dimitrie Stelaru*. În : Contemporanul, nr. 7, 16 februarie 1968, p. 3.

MARIN SORESCU

338. Piru, Al., *Marin Sorescu*. În : Ramuri, 5, nr. 3, 15 martie 1968, p. 10.

NICOLAE ŢAŢOMIR

339. Dumbravă, Lucian, *Nicolae Ţaţomir*. În : Iaşul lit., 19, nr. 2, febr. 1968, p. 42—46.

IONEL TEODOREANU

340. Ciobanu, Nicolae, *Romanul „La Medeleni" şi recrudescenţele lui (I)*. În : Ateneu, 5, nr. 2, februarie 1968, p. 12.

CICERONE THEODORESCU

341. Vrînceanu, Dragoş, *Poezia lui Cicerone Theodorescu*. În : Contemporanul, nr. 12, 22 martie 1968, p. 3.

GH. TOMOZEI

342. Cassian, Nina, *Exerciţiu critic* [Cu privire la poezia „Ochii" de Gheorghe Tomozei]. În : Caietul V.R., 1 [1968] [f. p.].

URMUZ

343. Pană, Saşa, *Corespondenţă cu D. Verbanescu* [Frecvente referiri la Urmuz], În : Tribuna, 12, nr. 10, 7 martie 1968, p. 1,7.

TUDOR VIANU

344. Călin, Vera, [Tudor Vianu] *Cultul clarităţii*. În : V. R., 21, nr. 1, ianuarie 1968, p. 66—68.
345. Călinescu, Matei, [Tudor Vianu] *Elogiul discreţiei. Cîteva amintiri*. În : V.R., 21, nr. 1, ianuarie 1968, p. 68—75.
346. Dima Al., [Tudor Vianu] *Primii ani*. În : V.R., 21, nr. 1, ianaurie 1968, p. 58—60.
347. Dima Al., *Exemplaritatea lui Tudor Vianu*. În : Cronica, 3, nr. 9, 2 martie 1968, p. 7.
348. Papu, Edgar, [Tudor Vianu] *Profesorul*. În : V.R., 21, nr. 1, ianuarie 1968, p. 60—66.
349. Raţă, Nicolae, [Tudor Vianu] *Statisticianul*. În : V.R., 21, nr. 1, ianuarie 1968, p. 71—77.
350. Roth, Andrei, *Tudor Vianu despre om şi geniu*. În : Astra, 3, nr. 3, martie 1968, p. 5.
351. Şerban, Geo, *Tudor Vianu*. În : Contemporanul, nr. 3, 19 ianuarie 1968, p. 3.
352. Zalis, Henri, *În universul lui Tudor Vianu (Corespondenţa)*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 1, 1968, 119—141.

ION VINEA

353. Teodorescu-Branişte, Tudor, *Ion Vinea*. În : Presa noastră, 13, nr. 2, februarie 1968, p. 22—23.

VASILE VOICULESCU

354. Voiculescu, Vasile, *Poezii. Antologie şi prefaţă de I. Voiculescu şi V. Iova*, vol. I, II [Bucureşti], Editura pentru Literatură, 1968, vol. I : XLI + 276 (—278) p. ; vol. II : 352 p.

IOSIF VULCAN

355. Antonescu, Georgeta, *Iosif Vulcan şi Teatrul Naţional din Bucureşti. Şase scrisori către Nicolae Densuşianu*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 1, 1968, p. 143—148.

DUILIU ZAMFIRESCU

356. Cristea, Dan, *Duiliu Zamfirescu la Roma*. În : Amfiteatru, 3, nr. 26, febr. 1968, p. 429, 434.

G. M. ZAMFIRESCU

357. Cristobald, C., *Traduceri din G.M. Zamfirescu neştiute*. În : Argeş, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 17.

HORIA ZILIERU

358. Drăgan, Mihai, *Între tradiţie şi modernitate* [Poezia lui Horia Zilieru]. În : Cronica, 3, nr. 6, 24 febr. 1968, p. 7.

IV. SCRIITORI STRĂINI

ANA AHMATOVA

359. Ahmatova, Anna, *Poezii*. În româneşte de Madeleine Fortunescu. Cuvînt înainte de Mihai Beniuc. Bucureşti, Editura Tineretului, 1968, 224 p. (Col. „Cele mai frumoase poezii").

JANE AUSTEN

360. Austen, Jane, *Mîndrie şi prejudecată*. Trad. de Ana Almăgeanu. Prefaţă de Anda Teodorescu. Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1968, 351 p. (Clasicii literaturii universale).

CHARLES BAUDELAIRE

361. Baudelaire, Charles, *Critică literară şi muzicală. Jurnale intime*. Trad. şi note de Liliana, Ţopa. Studiu introductiv (*Crezul estetic al lui Baudelaire*) de George Bălan, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1968, XXXVI + 415 p. Note şi comentarii. Indice, p. 333—411.

A. O. BARNABOOTH.

362. Munteanu, Aurel Dragoş, *Poeziile lui A. O. Barnabooth*. În : Familia, 4, nr. 2, febr. 1968, p. 11.

BERTHOLD BRECHT

363. Tornea, Florin, *Brecht sau parabola simburelui*. În : Teatrul, 13, nr. 2, febr. 1968, p. 37—43.

DINO BUZZATI

364. Buzzati, Dino, *Bàrnabo, omul munţilor. Secretul Pădurii Bătrîne*. În româneşte de Anca D. Giurescu. Postfaţă de Florin Chiriţescu. Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1968, 280 p.

ALBERT CAMUS

365. Ivănescu, Mircea, *Albert Camus*. În : Steaua, 19, nr. 1, ianuarie 1968, p. 113—125 ; nr. 2, febr. 1968, p. 100—114.

JEAN COCTEAU

366. MĂGUREANU, Anca, *Teme și mituri poetice în teatrul lui Jean Cocteau.* În : Iașul lit., 19, nr. 2, febr. 1968, p. 72—76.

RENÉ ETIEMBLE

367. CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *René Etiemble — un critic incomod.* În : Contemporanul, nr. 2, 12 ianuarie 1968, p. 2.

RÒMULO GALLEGOS

368. GALLEGOS, Ròmulo, *Doña Barbara.* În românește de Marcel Gafton și Liviu Tomuța. Prefață de Ion Vitner. Tabel cronologic de Victor Const. Bercescu. Note de Dumitru Copceag. București, Editura pentru Literatură, 1968, XXI + 386 p. (Col., „Biblioteca pentru toți").

TABERY GÉZA

369. KEMÉNY, Jànos, *Emlékezés Tabéry Gézàra* [Amintiri despre Tabéry Géza]. În : Igaz Szò, 16, nr. 1, ianuarie 1968, p. 133—134.

M. GORKI

370. BOGZA, Geo, *Gorki.* În : Contemporanul, nr. 13, 29 martie 1968, p. 1.
371. EFTIMIU, Victor, *Maxim Gorki.* 100 *de ani de la naștere.* În : Gaz. lit., 15, nr. 13, 28 martie 1968, p. 1,7.
372. IVASIUC, Alexandru, *Destinul unui romantic.* În : Gaz. lit., 15, nr. 13, 28 martie 1968, p. 8 [Maxim Gorki].
373. — *Maxim Gorki. 100 de ani de la naștere* [Notă cuprinzînd cîteva aprecieri făcute de unii scriitori asupra valorii lui Maxim Gorki]. În : Ateneu, 5, nr. 3, martie 1968, p. 9.
374. NOVICOV, Mihai, *Gorki și literatura secolului XX.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 1, 1968, p. 91—108.
375. TEODORESCU, Leonida, *Contemporanul nostru* [100 de ani de la nașterea lui Maxim Gorki]. În : Teatrul, 13, nr. 3, martie 1968, p. 66, 67, 68, 70.

ALDOUS HUXLEY

376. HUXLEY, Aldous, *Surîsul Giocondei.* Traducere și prefață de Margareta Bărbuță. București, Editura pentru literatură universală, 1968, 408 p.

DORA D'ISTRIA

377. FIRESCU, Rodica, *Un spirit enciclopedist al veacului al XIX-lea : Dora d'Istria.* În : Ramuri, 5, nr. 3, 15 martie 1968, p. 22.

HENRY JAMES

378. LOGHIN, Georgeta, *125 de ani de la nașterea lui Henry James.* În : Cronica, 3, nr. 12, 23 martie 1968, p. 11.

PIERRE JEAN JOUVE

379. MUNTEANU, Aurel Dragoș, *Pierre Jean Jouve și simbolul nunții.* În : Gaz. lit., 15, nr. 3, 18 ianuarie 1968, p. 8.

JEAN DE LA BRUYÈRE

380. La Bruyère, Jean de, *Caracterele sau Moravurile acestui veac.* Traducere şi note de Aurel Tita. Prefaţă de N. N. Condeescu. [Trad. *Caracterelor* lui Teofrast de Maria Marinescu-Himu]. Ed. a 2-a, vol. I—II, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968; vol. I: XLV+433 p; vol. II: 462 p. Indice alfabetice şi analitic p. 377—460 („Biblioteca pentru toţi").

G. LEOPARDI

381. Negoiţă, C. N., *Leopardi şi latinitatea limbii române.* În: Argeş, 3, nr. 2, febr. 1968, p. 16.

CARSON McCULLERS

382. Jaffe, Adrian, *Carson McCullers.* În: Contemporanul, nr. 12, 22 martie 1968, p. 2.

PROSPER MERIMÉE

383. Merimée, Prosper, *Cronica domniei lui Carol al IX-lea.* Traducere şi note de Leon Baconski. Cuvînt înainte de Elena Vianu. Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1968, 224 p. („Clasicii literaturii universale").

MIKSZÁTH, KALMÁN

384. Miksáth, Kálmán, *Umbrela Sfîntului Petru.* Traducere de Lucia Nasta şi H. Grănescu. Prefaţă de Nicolae Balotă. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, XLVII +256 p. (Col. „Biblioteca pentru toţi"). Tabel cronologic, p. XLI—XLVII.

CELLA MINART

385. Anghel, Liana, *Cella Minart.* În: Luceafărul, 11, nr. 6, 10 februarie 1968, p. 6.

PICO DELLA MIRANDOLLA

386. Leontescu, Al. Al., *De dignitate hominis.* În: Gaz. lit., 15, nr. 4, 25 ianuarie 1968, p. 8 [Despre Pico della Mirandolla].

NICOLAE OLAHUS

387. Albu, Cornelia, *Un strălucit umanist: Nicolaus Olahus.* În: Astra, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 5.

388. Albu, Corneliu, *Inorogul de pe blazonul lui Nicolaus Olahus.* În: Magazin ist., 2, nr. 1, ianuarie 1968, p. 11—13.

389. Ivaşcu, George, *Umanism şi umanişti în Ţările române.* În: Contemporanul, nr. 3, 19 ianuarie 1968, p. 9 [Un capitol despre Nicolae Olahus.].

390. Mihăilă, G., *Primul umanist de origine română: Nicolae Olahus.* În: Gaz. lit., 15, nr. 3, 18 ianuarie 1968, p. 7.

391. Şchiau, Octavian, *Un mare umanist: Nicolaus Olahus.* În: Tribuna, 12, nr. 3, 18 ianuarie 1968, p. 2.

392. Pompiliu, Teodor, *Nicolaus Olahus.* În: Familia, 4, nr. 1, ianuarie 1968, p. 18.

RAMIRO ORTIZ

393. Negoiţă, C. N., *Un animator al relaţiilor culturale româno-italiene: Ramiro Ortiz.* În: Contemporanul, nr. 3, 19 ianuarie 1968, p. 2.

OVIDIU

394. Lascu, Nicolae, *Procesul lui Ovidiu.* În: Tribuna, 12, nr. 5, 1 febr. 1968, p. 6.

PETRARCA

395. Balaci, Alexandru, *Scriind despre Francesco Petrarca.* În : Gaz. lit., 15, nr. 6, 8 februarie 1968, p. 8.

LUIGI PIRANDELLO

396. Constantinescu, Ion Alexandru, *Paul Boncour apără pe Luigi Pirandello.* În : Astra, 3, nr. 1, ianuarie 1968, p. 18.

ABATELE PRÉVOST

397. Oprescu, Eugenia, *Bernardin de Saint-Pierre și Abatele Prévost în România.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 1, 1968, p. 77—89.

M. PROUST

398. Streinu, Vladimir, *Feminitatea lui Proust.* În : Luceafărul, 11, nr. 7, 17 febr. 1968, p.1, 7.

JEAN PAUL FRIEDRICH RICHTER

399. Panaitescu, Val., *Jean Paul, primul estetician al umorului* [Jean Paul Friedrich Richter]. În : Cronica, 3, nr. 9, 2 martie 1968, p. 11.

EUSTACIO JOSÉ RIVERA

400. Rivera, José Eustacio, *Vîltoarea.* Traducere și prefață de Ileana Georgescu. București, Editura pentru literatură universală, 1968, 399 p. (Col. „Meridiane").

ALAIN ROBBE-GRILLET

401. Foarță, Șerban, *Inima romantică a lucrurilor* [Cu privire la Alain Robbe-Grillet și programul său]. În : Orizont, 19, nr. 2, febr. 1968, p. 13—15.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

402. Oprescu, Eugenia, *Bernardin de Saint-Pierre și Abatele Prévost în România.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 1, 1968, p. 77—89.

CARL SANDBURG

403. Trifu, Sever, *Carl Sandburg.* În : Tribuna, 12, nr. 8, 22 febr. 1968, p. 8.

CLAUDE SERNET

404. Jebeleanu, Eugen, *Claude Sernet.* În : Contemporanul, nr. 13, 25 martie 1968, p. 1.
405. Roll, Ștefan, *Cu pași tăcuți.* În : Gaz. lit., 15, nr. 13, 28 martie 1968, p. 8 [Despre Claude Sernet].

MARK TWAIN

406. MARIAN, Eugen B., *Mark Twain și ziaristica.* În: Presa noastră, 13, nr. 1, ianuarie 1968, p. 11—14.

GIUSEPPE UNGARETTI

407. LOTTI, Gianfranco, *Giuseppe Ungaretti la 80 de ani.* În: Argeș, 3, nr. 3, martie 1968, p. 13.

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

408. VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Diavolul șchiop. Domnie după moarte.* Traducere, introducere și note de Th. Enescu. București, Editura pentru literatură universală, 1968, 212[—216] p. („Clasicii literaturii universale").

ELIO VITTORINI

409. VITTORINI, Elio, *Călătorie în Sicilia. Oameni și neoameni.* Trad. Elena Murgu. Prefață și tabel cronologic de Const. Ioncică [București], Editura pentru Literatură, 1968, 396 p. (Col. „Biblioteca pentru toți").

„Revista de istorie și teorie literară" publică *studii* și *articole* privind *istoria literaturii române*, *istoria literaturii universale*, *teoria literaturii* și *folclorul literar*, de asemenea, *recenzii* asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, Sectorul III, București.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

G. W. F. HEGEL, **Prelegeri de estetică**, vol. I, traducere de D. D. Roşca, 1966, 631 p., 28 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave, legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală şi comparată. Studii teoretice şi aplicative**, 1967, 209 p., 6 lei.

LUCIA PROTOPOPESCU, **Noi contribuţii documentare la biografia lui Ion Budai-Deleanu**, 1967, 308 p., 8,75 lei.

* * * **Documente şi manuscrise literare**, vol. I, sub red. Paul Cornea şi Elena Piru, 1967, 387 p., 17,50 lei.

D. D. ROŞCA, **Influenţa lui Hegel asupra lui Taine, teoretician al cunoaşterii şi al artei**, 1968, 315 p., 16 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folcloriştii şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

* * * **Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu**, Sub îngrijirea ştiinţifică a lui Ovidiu Papadima, 1968, 500 p., 26 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, Nr. 3, P. 389—570,

I.P.I.—c. 5508

43461

Lei 15.—

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ, TOM. 17, Nr. 3, 19

I 2739

REVISTA DE ISTORIE
ȘI
TEORIE LITERARĂ

TOM. 17
4
1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1968

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 17, Nr. 4, 1968

1996

97

- IUL. 2005

1 IUL. 2011

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 131 — 135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4.— ; FF 20.— ; £ 0,10. —.

Toute commande de l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii nr. 73
București

I 2739.
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 17 1968 Nr. 4

U
IAŞI 2022

SUMAR

Pag.

AL. DIMA, La cincantenarul Unirii 575
I. C. CHIŢIMIA, *Transilvania în coordonatele sale istorico-folclorice* 579

Studii şi articole

AL. DIMA, *Barbu Delavrancea — profilul operei* 587
N. I. POPA, 100 de ani de la moartea lui Costache Negruzzi 593
JÜRGEN PAPENBROCK, Surrealismus und Tradition im Werk Paul Eluards 607
EUGENIA OPRESCU, Tradiţie şi inovaţie 613
ION STOICA, Biblioteca lui Titu Maiorescu 621
MARCEL DUŢĂ, Problematica modernă a teatrului şi teatrul românesc actual. II Teatrul absurdului 633

Texte şi documente

IOSIF PERVAIN, „Bibliotecă românească" — 1821 653

Note şi comentarii

C. BOROIANU, Cînd a fost scrisă cronica lui Neculce 673
EMIL MANU, Pe urmele *Ciocoilor noi* 678

Recenzii

O nouă carte despre creaţia lui Eminescu apărută în U. R. S. S. (*Mihai Novicov*); N. V.: GOGOL: *Taras Bulba* (*Stan Velea*); DAN ZAMFIRESCU: *Studii şi articole de literatură română veche (I. C. Chiţimia)* 683

Bibliografie (Ion Stoica şi Mihail Vatan) 697

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, Nr. 4, P. 571–716

10242

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 17 1968 N° 4

SOMMAIRE

Page

AL. DIMA, Cinquante ans depuis le parachèvement de l'Union 575
I. C. CHIŢIMIA, Les coordonées historiques-folkloriques de la Transilvanie 579

Études et articles

AL. DIMA, Barbu Delavrancea. Le spécificité de son œuvre 587
N. I. POPA, Le centenaire de la mort de Costache Negruzzi 593
JÜRGEN PAPENBROCK, Surrealismus und Tradition im Werke Paul Eluards 607
EUGENIA OPRESCU, Tradition et innovation 613
ION STOICA, La bibliothèque de Titu Maiorescu 621
MARCEL DUŢĂ, La problématique moderne du théâtre et le théâtre roumain actuel. II. Le théâtre de l'absurde 633

Textes et documents

IOSIF PERVAIN, «Bibliothèque roumaine» — 1821 653

Notes et commentaires

C. BOROIANU, La date de la chronique de Neculce 673
EMIL MANU, A propos de *Ciocoii noi* 678

Comptes rendus

Un nouveau livre consacré à la création de Eminescu en U.R.S.S. (*Mihai Novicov*) ; N. V. GOGOL : *Taras Bulba (Ştefan Velea)* ; DAN ZAMFIRESCU : *Studii şi articole de literatură română veche (I. C. Chiţimia)* 683

Bibliographie (*Ion Stoica* et *Mihail Vatan*) 697

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 17 1968 № 4

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

И.К. КИЦИМИЯ, Трансильвания и ее историко-фольклорные координаты 575
АЛ. ДИМА, По случаю полувека Объединения; 579

Исследования и статьи

АП. ДИМА, Барбу Делавранча. Характер его творчества 587
Н. И. ПОПА, 100 лет со дня смерти Костаке Негруцци 593
ЮРГЕН ПАПЕНБРОК, Сюрреализм и традиция в творчестве Поля Элюара 607
ЕУДЖЕНИЯ ОПРЕСКУ, Традиция и новаторство 613
ИОН СТОЙКА, Библиотека Титу Майореску 621
МАРЧЕЛ ДУЦЭ, Новейшие вопросы театра и современный румынский театр. II. Театр абсурда 633

Публикации и документы

ИОСИФ ПЕРВАЙН, « Библиотека ромынякэ » (Румынская библиотека) — 1821 653

Заметки и комментарии

К. БОРОЯНУ, Когда была написана летопись Некулче 673
ЭМИЛЬ МАНУ, По следам романа *Чокоиной* (*Новые мироеды*) 678

Рецензии

Новая книга о творчестве Эминеску в СССР (*Михай Новиков*); Н. В. ГОГОЛЬ: *Тарас Бульба* (*Стан Веля*); ДАН ЗАМФИРЕСКУ: *Труды и исследования по древнерумынской литературе* (*И. К. Кицимия*) 683

Библиография (*Ион Стойка* и *Михаил Ватан*) 697

LA CINCANTENARUL UNIRII

AL. DIMA

Marele eveniment al cincantenarului Unirii, sărbătorit de curînd, îndeamnă firește la rememorarea tradițiilor de veacuri ale luptei pentru închegarea națiunii și statului român într-o unitate indestructibilă pe care se va răzima viitorul patriei.

Sînt desigur cunoscute principalele manifestări ale pregătirii Unirii visată de atîtea generații și săvîrșită, fără îndoială, prin contribuția entuziastă a fiecăreia. A existat parcă totdeauna în subconștientul poporului o intuiție vagă, dar perpetuă, a similitudinii dintre românii de pretutindeni, întărită și prin contactele necurmate de toate felurile dintre ei. Folclorul a menționat-o adesea pomenind, de pildă, în *Miorița*, pe reprezentanții provinciilor românești. Intuiția s-a cristalizat apoi în adevărate forme ale conștiinței la cărturarii veacului al XVII-lea și al XVIII-lea. În fruntea lor, numeroși scriitori religioși și mai ales cronicarii au mărturisit necurmat întru Unire. Se citează totdeauna, și nu ne putem opri nici noi să repetăm, renumitul pasaj al cronicii lui Miron Costin, *De neamul Moldovenilor, din ce țară au ieșit strămoșii lor* : „Începutul țărilor acestora și a neamului moldovenesc și muntenesc și cîți sînt în țările ungurești cu acest nume de români și pînă astăzi, de unde sînt și din ce seminție, de cînd și cum au descălecat aceste părți de pămînt, a scrie, multă vreme la cumpănă au stătut sufletul nostru. Să înceapă osteneala aceasta, după atîtea veci, de la descălecatul țărilor cel dintîi, de Traian împăratul Rîmului, cu cîteva sute de ani peste mie trecute, se sparie gîndul. A lăsa iarăș nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o samă de scriitori, ieste inimii durere. Biruit-au gîndul să mă apuc de această trudă, să scot lumii la vedere feliul neamului, din ce izvor și seminție sînt lăcuitorii țării noastre, Moldovei și Țării Muntenești și românii din țările ungurești, cum s-au pomenit mai sus, că toți un neam și odată descălecați sînt".

„De această trudă" nu s-a apucat însă doar Miron Costin, ci întreaga galerie a marilor cronicari pînă la Dimitrie Cantemir, Stolnicul Constantin Cantacuzino și atîția alții. Cînd la jumătatea veacului trecut au început să se publice letopisețele, strămoșii noștri de pe atunci au rămas uimiți de

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, Nr. 4, P. 575–577, BUCUREȘTI, 1968.

claritatea şi fermitatea mărturiilor despre Unire, în raport cu epoca lor. A urmat apoi, spre sfîrşitul veacului al XVIII-lea, Şcoala Ardeleană, care a adus nu numai noi dovezi, ci a afirmat — cu şi mai mare intensitate — năzuinţa spre Unire şi libertate naţională, ceea ce era firesc în cadrul istoric dat.

Axele Unirii se construiseră organic de-a lungul veacurilor subliniind, paralel, unitatea impresionantă a teritoriului românesc, unitatea structurală a limbii, unitatea de origine a diferitelor ramuri ale poporului, unitatea tradiţiilor, a fenomenelor folclorice şi etnografice, unitatea desfăşurării istorice propriu-zise, în sfîrşit.

Atît scriitorii religioşi, cît şi cronicarii şi după ei scriitorii secolului trecut au urmat cu încredere şi consecvenţă nedezmînţită una sau alta dintre axe, fie mai multe laolaltă. Continuitatea aceasta şi împletirea lor sînt atît de evidente încît orice insistenţă asupra lor ar fi inutilă.

Vechea „Dacie" se refăcuse încetul cu încetul, cel puţin în mod ideal, şi trecuse din intuiţie în conştiinţă, din aceasta în opera istoricilor, lingviştilor şi literaţilor. Veacul al XIX-lea îndeosebi, epoca făuririi ideologiei naţionale, cristalizâ cu limpezime desăvîrşită ideea Unirii şi o transformă într-o forţă spirituală activă, susţinută de ansamblul factorilor economico-sociali ai timpului. „Unirea" se legase necesar de libertatea socială şi politică a poporului. Se crease o trinitate indestructibilă : unitate, independenţă şi eliberare socială sau, cum i se spunea, „slobozenia dinlăuntru şi cea de afară". Zorile veacului, dar mai cu seamă evenimentele revoluţiei din 1848, agită necurmat aceste idealuri şi mişcarea culturală a timpului le reflectă. Între fenomenele acesteia, literatura se manifestă cu cea mai mare energie, şi e greu să afli vreun scriitor al epocii care să nu se fi dedicat acestor supreme ţeluri. De la Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, Cezar Bolliac, Andrei Mureşanu şi pînă la M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, N. Bălcescu, Al. Russo şi Dimitrie Bolintineanu, toate aceste pene militează — în vers sau proză — pentru împlinirea idealurilor seculare. Dintre aceştia, vajnicul Bălcescu cu spiritul său istoric pătrunzător, cuprinzînd deopotrivă sub arcul privirilor sale trecutul şi viitorul, încadrează mişcarea din 1848 în „mersul revoluţiei în istoria românilor", a cărei cauză — scria el — „se pierde în zilele veacurilor", iar „uneltitorii ei sînt 18 veacuri de trudă, suferinţe şi lucrare a poporului român asupra lui însuşi". Marele revoluţionar se va referi apoi, de asemeni, la apărarea naţionalităţii şi a unităţii acesteia : „Unitatea naţională fu visarea iubită a voevozilor noştri cei viteji, a tuturor bărbaţilor noştri cei mari cari întrupară în sine individualitatea şi cugetarea poporului spre a o manifesta lumii. Pentru dînsa ei trăiră, muncirâ, suferirâ şi murirâ". Aceleaşi tradiţii reapărură şi în epoca marilor clasici, de la Odobescu la Hasdeu, de la Slavici, Eminescu, Duiliu Zamfirescu şi Delavrancea şi pînă la Coşbuc, Şt. O. Iosif, Oct. Goga la Sadoveanu, apoi la Lucian Blaga şi Tudor Arghezi. În diferite grade şi stiluri, cu diferite temperamente şi posibilităţi — toţi aceştia au alcătuit, în fond, peste generaţii şi timp, un front artistic al năzuinţelor noastre seculare. Mîndra cohortă a scriitorilor de azi li s-a adăugat cu glasurile epocii socialiste, încheind, printr-o apoteoză, cîntarea de veacuri a Unirii.

Cînd la 1 decembrie se proclamă solemn, la Bălgrad, Unirea, în sufletele tuturor se răscolise parcă istoria şi ceremoniile oficiale se amestecară cu freamătul entuziast al poporului revărsat în valuri.

În *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, Lucian Blaga descrie momentul: „Era o roire de necrezut. Pe cîmp se înălțau ici-colo tribunele de unde oratorii vorbeau nației. Pe vremea aceea nu erau microfoane, încît oratorii, cu glas prea mic pentru atîta lume, treceau, pentru multiplicarea ecoului, de la o tribună la alta. În ziua aceea am cunoscut ce înseamnă entuziasmul național, sincer, spontan, irezistibil, organic, masiv. Era ceva ce te făcea să uiți totul, chiar și stîngăcia și totala lipsă de rutină a oratorilor de la tribună".

Și poetul adaugă: „ne simțeam purtați de conștiința că «pusesem temeiurile unui alt Timp», cu toate că n-am făcut decît să «participăm», tăcuți și insignifianți, la un act ce se realiza prin puterea destinului. Faptul de la răscrucea zilei, cu tăria și atmosfera sa, ne comunica o conștiință istorică". Ultimile cuvinte ale lui Lucian Blaga aduc, parcă, peste trei sferturi de veac, ecourile mai sus-citatului pasaj al lui Bălcescu, reliefînd încă o dată unitatea și continuitatea de vederi a scriitorilor noștri, luptători pentru aceleași idealuri.

Evenimentul din 1918 se produce ca o expresie necesară a istoriei, așa cum s-a arătat anterior, prin urmare — de fapt — a maselor populare, și anume în condițiile avîntului revoluționar de la sfîrșitul primului război mondial și în cadrul mișcării de eliberare națională a tuturor popoarelor din imperiul habsburgic. Realizată în atmosfera și spiritul fostului regim, Unirea și-a dobîndit sensul ei deplin abia astăzi, cînd drepturile și libertățile pentru care au luptat și suferit masele populare de-a lungul veacurilor au devenit realități de fiecare zi. În cuprinsul lor s-au cristalizat și unitatea, și frăția poporului român cu naționalitățile conlocuitoare, pe baza politicii marxist-leniniste a Partidului Comunist Român.

Întreaga dezvoltare a literaturii și artei noastre contemporane și-a găsit cadrul și sprijinul cel mai prețios în condițiile create de partid și de stat.

Evocînd mișcați evenimentul Unirii, după 50 de ani, îi simțim din nou temeinicia și puterea de nezdruncinat. Încheiere și răsplată a unui lung trecut viforos, 1 decembrie simbolizează totodată speranțele în viitorul glorios al națiunii, care și-a încredințat destinele orînduirii socialiste.

TRANSILVANIA ÎN COORDONATELE SALE ISTORICO-FOLCLORICE

I. C. CHIȚIMIA

Problemele de cultură și creație ale poporului sînt din ce în ce mai bine luminate și ajută la înțelegerea și interpretarea vieții lui sociale în decursul istoriei. Istoricește vorbind, folclorul s-a dezvoltat pe etape de civilizație. Nu este un secret pentru nimeni că la popoarele primitive sau în prima fază de cultură a popoarelor cu civilizație avansată, modernă, domină superstițiile și cîntecele de ritual, acestea avînd funcția lor socială evidentă de domolire sau cîștigare a forțelor naturii, rațiunea umană nefiind încă în măsură să dezlege anumite enigme și fenomene [1]. Dar odată intrate în tradiție, aceste superstiții sau cîntece de ritual s-au cristalizat distinctiv și au devenit elemente definitorii ale unor grupuri sociale, ale unor popoare sau ale unor arii umane, perpetuîndu-se multă vreme. Ele merită să fie studiate sociologic pe scară istorică.

În fond, în domeniul folclorului, condițiile istorice au impus popoarelor cultivarea prin excelență a anumitor genuri și imprimarea unei tonalități folclorice specifice. De pildă, în Balcani dominația musulmană fiind zdrobitoare, popoarele de aci, în special poporul sîrbo-croat, au cultivat cu precădere în poezia populară eposul istoric pe cicluri, care traduce perfect zbuciumul întregii națiuni și aceasta este marca folclorică locală cea mai distinctă [2].

În aceeași ordine de idei, nu este oare semnificativ faptul că în Corsica, unde instituirea „vendettei" a provocat secole întregi omoruri dramatice, specia folclorică reprezentativă a devenit bocetul (*lamenti* sau *voceri*, cum li se spune local) [3], în care tonul de ură și revoltă a femeilor se apropie de acela al cîntecelor haiducești din zona Balcanilor, născute din altfel de suferințe ?

---

[1] Vezi Br. Malinovski, *Myth in Primitive Psychology*, Londra, 1927; idem, *A Scientific Theory of Culture*, University of North Caroline, 1944.

[2] Vezi toate ciclurile istorice ale eposului sîrbo-croat la N. I. Kravțov, *Идейное содержание сербского народа*, în „Славянский фольклор", serie nouă, XIII, 1951, p. 304.

[3] Cf. J. B. Marcaggi, *Lamenti, voceri, chansons populaires de la Corse*, Ajaccio, 1926; I. C. Chițimia, *Cîntece funerare populare*, în SCLF, VIII, 1959, nr. 3—4, p. 626 — 629.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 4, P. 579—586, BUCUREȘTI, 1968.

Cultura folclorică a unui popor a constituit întotdeauna o vatră strămoşească, în care s-a oficiat încrederea maselor în puterea lor de rezistenţă în faţa încercărilor celor mai grele, pe care le-au întîmpinat în cursul istoriei. Nu întîmplător, după dispariţia statului polon independent de pe harta Europei, în 1795, s-a mers spre cultura veche, specific slavă, pentru ca, poporul polon să-şi menţină fiinţa nevătămată în invazia de „binefaceri" culturale cosmopolite, năpăditoare din toate părţile [4].

Transilvania a avut, pînă la 1918, soarta unui pămînt românesc cu grele apăsări istorice şi de aceea în cultura sa populară şi în folclorul său există dezvoltări şi note care traduc unirea maselor populare în jurul a ceea ce simţeau că le defineşte ca existenţă socială şi le adună strîns în jurul aceloraşi tradiţii şi aceloraşi năzuinţe comune. În acest sens, există în folclorul transilvănean caracteristici care oglindesc perfect tăria comunităţii de grup, în condiţii istorice date.

Obiceiurile de familie sau obiceiurile calendaristice din timpul anului, cu toate similitudinile uneori, în linii mari, la diferite popoare, s-au bucurat cel puţin de practici cu note particulare şi au constituit, în totalitatea lor, o latură a culturii populare care a consolidat unitatea şi conştiinţa de grup social a celor ce le-au practicat. De aceea, la un loc cu anumite credinţe şi superstiţii, ele au fost păstrate şi practicate instinctiv, în virtutea tradiţiei, ca un element distinctiv de grup social, mai mic sau mai mare, cu putere de rezistenţă morală, cînd s-au manifestat, pe arie mai largă, încercări de deznaţionalizare. Conştiinţa aceasta a conservării moştenirii strămoşeşti s-a imprimat elocvent în proverbul românesc *Cîte bordeie atîtea obiceie* sau în cel polonez *Co kraj to obyczaj* (Fiecare ţară cu obiceiul ei). Pentru acest motiv, înseşi credinţele şi superstiţiile, retrograde în comparaţie cu epoca, au îndeplinit o importantă funcţie socială, iar cînd Gh. Şincai, bunăoară, folosindu-se de lucrarea lui H. Helmuth [5], combate superstiţiile [6], dar descrie unele practici, precum aceea a *aruncării ciurului* [7] sau a *consultării cheii* introdusă într-o carte canonică sau profană (de obicei *Biblia* sau un *zodiac*) [8], mai ales practica aprinderii focului viu [9], trebuie înţeles că toate acestea au avut la vremea lor şi rolul strîngerii rîndurilor acelora care se simţeau de un neam şi se vedeau năpăstuiţi de stăpînirea străină. Fiinţa unui popor nu o apără simplele graniţe, ci ceea ce există între ele, ca realitate socială şi culturală.

Urmarea acestei îndîrjiri de a trăi în datina strămoşească a fost persistenţa în Transilvania a unor vechi şi frumoase obiceiuri, slăbite sau stinse de tot în alte provincii locuite de români. Aşa se poate explica păstrarea

[4] Vezi Zorian Dolega, Chodakowski, *O słowiańszczyźnie przed chrześciaństwem*, ediţie de J. Maślanka, Varşovia, 1967; A. Poppe, *U źródeł postpowej historiografii szlacheckiego rewolucjonizmu*, în „Kwartalnik historyczny", LXIII, 1955, nr. 2, p. 13—35; I. C. Chiţimia, *Introducere în folcloristica polonă*, în RITL, XVI, 1965, nr. 1, p. 109—112.

[5] H. Helmuth, *Volksnaturlehre zur Dämfung des Aberglauben*, ed. II, Braunschweig, 1788 (ed. I: 1786).

[6] Vezi Gheorghe Şincai, *Învăţătura firească spre surparea superstiţiei norodului*, ediţie de Dumitru Ghişe şi Pompiliu Teodor, Bucureşti, 1964.

[7] Gh. Şincai, *op. cit.*, p. 87.

[8] Gh. Şincai, *op. cit.*, p. 89; această practică a avut o difuzare destul de mare, precum şi viabilitate, fiindcă am văzut-o personal uzitată, în timpul primului război mondial, în comuna Albuleşti, judeţul Mehedinţi, în locul *Bibliei*, de care vorbeşte Şincai, fiind folosită o „planetă", adică un zodiac.

[9] Gh. Şincai, *op. cit.*, p. 101

ritualului de seceriş şi a *Cîntecului cununii*, acesta din urmă de o mare vechime în structura sa, cules întîia oară de T. T. Burada [10] la Răşinari, în judeţul Sibiu :

Stăpîne, stăpîne,
Gătă-mi-te bine
De vin şi de pîne,
Că cununa-ţi vine [...].

Obiceiul există şi la alte popoare, polonezi [11], nemţi [12], dar în Transilvania el e de moştenire străveche şi e al pămîntului. Într-un timp a existat şi în Moldova, căci îl prezintă sumar D. Cantemir în *Descrierea Moldovei*, sub numele de *Drăgaica* [13], în fond sărbătoarea Sînzienelor, cînd şi în Ucraina se celebra pînă de curînd ritualul secerişului, dar sub numele local de Jan Kupalo [14].

Tot astfel poate fi explicată existenţa *Cîntecului zorilor*, unul din cele mai vechi şi mai poetice cîntece de înmormîntare, în Banat şi în unele arii din Transilvania [15], cu o întindere însă mai mare în trecut, după cum dovedesc cercetările mai recente. La începutul secolului, Gh. Coşbuc l-a ascultat în Banat, zis de două grupuri de femei, unul pe un deal şi altul pe dealul din faţă. Poetul a simţit vechimea cîntecului şi i-a imortalizat poezia într-un remarcabil articol [16]. De asemenea, *Cîntecul bradului* şi-a păstrat viabilitatea mai cu seamă în Transilvania, în regiunea Hunedoara, vatră de rezistenţă a acestui obicei, deşi el a fost descoperit şi la sud de munţi, în nordul Olteniei [17]. Pus în lumină pentru prima dată tot de neobositul folclorist T. T. Burada [18], *Cîntecul bradului* este o reminiscenţă ancestrală de o importanţă incalculabilă pentru continuitatea culturii populare, venită din secole îndepărtate :

— Brad încetinat,
De unde-ai tunat?
— Din vîrşor de munte,
De la flori mai multe,
De la loc pietros
La loc mlăştinos [...].

Dar urmarea tendinţei de păstrare a ceea ce era strămoşesc, ca un mod de întărire a fiinţei naţionale locale, s-a răsfrînt, între altele, în culti-

[10] T. T. Burada, *Cîntecul cununii*, în „Convorbiri literare", XIV, 1880—1881, p.306—307.

[11] Cf. Jan S. Bystroń, *Zwyczaje żniwiarskie w Polsce*, Cracovia, 1916 ; Adam Fischer, *Lud polski*, Liov, 1926, p. 44 ; vezi înregistrare contemporană în „Lud", XXXVIII, 1947, p. 541 — 542.

[12] Vezi Eugen Fehrle, *Deutsche Feste und Jahresbräuche*, Leipzig, 1936 ; R. Beitl, *Deutsche Volkskunde*, Berlin, [1937], p. 292—298.

[13] D. Dantemir, *Descrierea Moldovei*, traducere de G. Pascu, Bucureşti, 1923, p. 169, D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, traducere de G. Adamescu, Bucureşti, 1942, p. 180.

[14] Adam Fischer, *Rusini*, Liov, 1928.

[15] S. Mangiuca, *Calendar pe anul 1883*, Biserica Albă, 1882, p. 129 ; vezi încă „Familia", XXVI, p. 546 ; S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*, Bucureşti, 1892, p. 233 ; O. Densusianu, *Flori alese*, Bucureşti, 1920, p. 90 ; Ion G. Popescu, *Obiceiuri, credinţe şi superstiţii în Clopotiva*, în monografia sociologică *Clopotiva*, Bucureşti, 1940, t. II, p. 433 etc.

[16] G. Coşbuc, *Bocetul*, în „Familia", XXXVII, 1901, p. 277—279.

[17] C. C. Brăiloiu, *Ale mortului din Gorj*, Bucureşti, 1936 ; T. Gilcescu, *Folclor din Gorj. Bocete*, în „*Grai şi suflet*", VII, 1937, p. 265.

[18] T. T. Burada, *Datinile poporului român la înmormîntări*, în „Convorbiri literare", XVI, 1882—1883, p. 8.

varea pe scară mare a genului colindelor, unul din cele mai vechi şi mai grăitoare în general în ţara noastră. Cu o viaţă de lungi veacuri, colindele au păstrat în structura lor poetică forme vechi de creaţie, uneori sub aspectul unor vestigii inscripţionale, pe lespezi de piatră ciuntite de vreme. De aceea, în conţinutul lor, colindele nu mai au continuitate de naraţiune sau de expresie. Dintr-un vechi chip de cîntec ceremonios au rămas în dese cazuri numai imagini răzleţe, care au continuat să-şi îndeplinească funcţia, aproape magică (exact ca în descîntece), de a ura şi a „obliga" urarea să se împlinească pentru cel sau pentru cei căróra le era adresată :

Strigă, Doamne, cine strigă,
Lelioară şi-a nost Domn,
Strigă-un dalb de împărat,
Lelioară şi-a nost Domn.
Cine-n lume s-a afla
Să-mplinească voia mea,
Să-mi aducă-un leu legat,
Leu legat, nevătămat.
Un tînăr june-auzea
Şi pornind spre răsărit
Găsi leul adormit.
Cînd arcul şi-l întindea
Leul din somn se trezea
Şi din grai aşa grăia :
— June, nu mă săgeta,
Ci mă du la-mpărăţie
Voia Domnului să fie !
Să fii, june, sănătos,
Ca un stejar de frumos,
Şi să fii veşnic voios.
De naşterea lui Cristos
Lelioară şi-a nost Domn[19].

Nu structura logică a colindei, deci, interesa, ci funcţia ei specială, care se baza tocmai pe păstrarea formei ei vechi, „incantatorie" şi inalterabilă, moştenită din moşi strămoşi. Pentru acest motiv, poporul nu s-a grăbit, ba din contră s-a sfiit, să introducă în colindă versuri şi imagini înnoitoare, şi s-a mulţumit să repete ceea ce moştenise, chiar dacă anumite părţi din colindă fuseseră pierdute de memorie. Lucrul acesta, de fapt, se constată şi în alte cîntece vechi cu funcţie magică, cum este, de pildă, *Cîntecul cununii* din ceremonialul secerişului, amintit mai înainte.

Strîns legate de tradiţie, existente pe întreg teritoriul românesc, colindele sînt, în mod special, un semn al existenţei distinctive a poporului român în Transilvania, prin bogăţia şi frumuseţea lor, prin obiceiul intens al colindatului şi mai ales prin perpetuarea unor elemente vechi, mai mult decît oriunde. De ce s-a întîmplat oare acest lucru ? Care să fie oare explicaţia păstrării acestui fond vechi ?

---

[19] *Colindul junelui*, cules în 1920, de Iustin Ilieşu, *Poezii şi basme populare din Munţii Rodnei*, în *Folclor din Transilvania*, vol. III, Bucureşti, 1967, p. 238.

Colindele s-au practicat din vremuri uitate în timpul sărbătorilor de iarnă, în special în legătură cu sărbătoarea Crăciunului. Românii transilvăneni au făcut din sărbătorile strămoşeşti, inclusiv a Crăciunului, un suport al vieţii lor. Crăciunul a fost sărbătorit, pînă după primul război mondial, după calendare deosebite, ortodox şi catolic, şi a devenit de fapt, o competiţie, la nivel popular, de cultură şi tendinţă de grup social şi naţional. Cu vechi elemente profane şi laice, colindatul a devenit o manifestare de existenţă străbună, de cinstire a unui obicei cu legămînt străvechi. De aci perpetuarea în colind a unor teme care în alte părţi ale ţării au dat naştere la creaţii de altă specie literară.

S-a observat, bunăoară, că teme cîntate în unele provincii ale ţării sub formă de baladă apar în Transilvania în structură de colind. O asemenea dualitate se întîlneşte chiar în ce priveşte teme celebre ca *Miorița* [20] şi *Meşterul Manole* [21]. S-a considerat că asemenea balade au fost transpuse în colind [22]. E clar însă că fenomenul s-a petrecut invers. Prin structura lor, colindele aparţin unei etape mai vechi şi nu poate fi vorba de o mutaţie a baladelor în colind, ci de tratarea aceleiaşi teme într-o parte în colind, în alta, în schimb, în baladă. Aceasta ţine de condiţiile istorice. Temele au îmbrăcat forme de colind acolo unde tradiţia colindului s-a menţinut vie din necesităţi de viaţă socială şi naţională. Din contră, ele s-au transformat în balade acolo unde balada a avut condiţii speciale de dezvoltare.

Dacă cercetăm lucrurile atent, remarcăm cu destulă uşurinţă că baladele au căpătat o viaţă mai intensă în Ţările Româneşti, în Moldova, Muntenia şi Oltenia, provincii cu organizare de stat românească, aflate vreme îndelungată sub apăsare musulmană, ceea ce explică şi faptul că o bună parte din aceste creaţii au caracter antiotoman [23]. Create de popor şi cîntate la nunţi tărăneşti, la curţi boiereşti şi voievodale, baladele au întîlnit în această parte a ţării noastre o atmosferă propice şi un teren fertil pentru naştere şi receptare populară. Aceasta este deci explicaţia istorică şi logică a existenţei baladelor în mare număr şi sub formă de capodopere în Ţările Româneşti şi, pe de altă parte, a bogăţiei şi frumuseţii colindului în Transilvania. De altfel, înseşi culegerile de folclor, de la cele mai vechi pînă la cele mai noi, demonstrează acest lucru. Cele mai reprezentative cu legeri de balade, începînd cu Alecsandri, se plasează în Ţările Româneşti, inclusiv Dobrogea, pe cînd cele mai numeroase şi semnificative culegeri de colinde aparţin Transilvaniei. Astfel, baladele se remarcă în culegerile lui T. T. Burada[24], G. Dem. Teodorescu [25], Gr. G. Tocilescu [26], Al.

---

[20] Vezi Adrian Fochi, *Miorița*, Bucureşti, 1964, p. 912 şi urm.; vezi şi Iustin Iliescu, *op. cit.*, p. 237 : *Colinda celor trei păcurari*.

[21] Cf. Ion Taloş, *Balada Meşterului Manole şi variantele ei transilvănene*, în „Revista de folclor", VII, 1961, nr. 1—2, p. 22—57.

[22] Ovid Densusianu, *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*, t. II, Bucureşti, 1923, p. 37 şi urm.

[23] Studiile asupra baladelor vorbesc chiar de o importantă clasă a baladelor antiotomane. Vezi N. Iorga, *Istoria literaturii române*, I. Bucureşti, 1925, p. 44; Gh. Vrabie, *Balada populară română*, Bucureşti, 1966, p. 313.

[24] T. T. Burada, *O călătorie în Dobrogea*, Iaşi, 1880.

[25] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Bucureşti, 1885.

[26] Gr. R. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, Bucureşti, 1900.

Vasiliu [27], C. N. Mateescu [28], N. Păsculescu [29], Ion Diaconu [30] etc., etc., pe cînd colindele apar în special în culegeri transilvănene, efectuate din vechime de At. M. Marienescu [31], Andrei Bîrseanu [32], T. Daul [33], Al. Viciu [34], T. Bologa [35] etc. Chiar şi numai aceste referinţe bibliografice sînt într-un fel semnificative. Firește, Transilvania şi Banatul nu sînt lipsite total de cîntece epice şi balade, iar în Moldova, Muntenia, Oltenia, Dobrogea s-au cules şi colinde, dar în tabloul general contează proporţia şi mai ales calitatea creaţiilor.

Pe lîngă colinde, Transilvania se face remarcată printr-o dezvoltare specială a liricii, doinele (uneori cu termenul vechi local de *dainǎ*) şi „horele" de înstrăinare şi jale fiind frecvente şi avînd calităţi literare inestimabile, poate pentru că s-au născut din situaţii profund trăite de popor şi de cîntăreţi :

Cine-a zis — focul — daina,
D'arsă i-a fost inima,
Cum îi şi-a mea, săraca ;
Că n-a zis-o nici de-un bine,
Numai de necaz, ca mine [36].

sau :

Cine nu-i mîncat de rele
La ce foc cîntă cu jele,
C-a lui hore nu mai mere !
Să mă lese să cînt eu,
Că-eu-s mîncat de mult rău
Şi de jele tot mereu [37].

După cum următoarele versuri traduc dureri de comunitate :

Horile mele nu-s bune,
Că mă trag a merge-n lume.
Horile mele nu-mi plac,
Că mă trag să fiu sărac.
Horire-aş — horile-mi vin,
Dar nu pot că sînt strein ;
Şi-aş hori — horile-mi plac,
Dar nu pot să sînt sărac [38].

---

[27] Al. Vasiliu, *Cîntece, urături şi bocete*, Bucureşti, 1900.
[28] C. N. Mateescu, *Balade*, Vălenii de Munte, 1909.
[29] N. Păsculescu, *Literatură populară românească*, Bucureşti, 1910.
[30] Ion Diaconu, *Ţinutul Vrancei*, Bucureşti, 1930 ; idem, *Folclor din Rîmnicul Sărat*, 2 vol., Focşani, 1933—1934.
[31] At. M. Marienescu, *Colinde*, Pesta, 1859.
[32] Andrei Bîrseanu, *Cinzeci de colinde*, Braşov, 1890.
[33] T. Daul, *Colinde şi cîntece populare*, Arad, 1890.
[34] Al. Viciu, *Colinde din Ardeal*, Bucureşti, 1914.
[35] T. Bologa, *Colinde poporale din Ardeal*, Sibiu, 1937.
[36] Ion Pop Reteganul, *125 de chiuituri de care strigă feciorii în joc*, Gherla, f. a., p. 9, nr. 46 : doină din Someş.
[37] S. C. Mîndrescu, *Literatură şi obiceiuri poporane din comuna Rîpa-de-jos, comitetul Mureş-Turda*, 1892, p. 13.
[38] Ion Pop Reteganul, *Trandafiri şi viorele*, Gherla, 1899, p. 128 : doina din regiunea Crişanei.

Se ştie că şi în acest sector (incluzînd aci şi strigăturile) s-au făcut culegeri din cele mai grăitoare, între care şi ce a publicat V. Alecsandri [39]. E deajuns să citäm culegerile lui N. Pauleti [40], Jan Urban Jarník şi Andrei Bîrseanu [41], I. G. Bibicescu[42], Ion Pop Reteganul[43], alături de multe alte materiale publicate încă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi în secolul al XX-lea. Trebuie remarcată şi dezvoltarea strigăturii în Transilvania, unde este de structură mai mult lirică. „Clamată" în alte provincii, ea este „cîntată" în Bihor şi „clamată-cîntată" în Oaş. Aşadar, există caracteristici stilistice care ţin de o anumită zonă istorico-geografică, definind mai bine coordonatele ei folclorice. De fapt asemenea caracteristici stilistice se disting şi în alte specii, ca de exemplu în basm, dacă avem în vedere basmele culese de Ion Pop Reteganul[44] sau George Cătană[45] etc., faţă de cele din celelalte provincii ale ţării [46].

Dar există în creaţia folclorică transilvăneană alte note istorice mai elocvente ca modalitate de percepţie a realităţilor locale. Dacă în epica versificată românească balada istorică propriu-zisă nu a avut dezvoltarea cunoscută la alte popoare, de pildă la iugoslavi şi bulgari, afară de cîteva exemplare ca *Aga Bălăceanu*, *Constantin Brîncoveanu*, *Bimbaşa Sava*, *Radu Calomfirescu*, care nu schimbă aspectul general, şi dacă Transilvania nu are o impunătoare dezvoltare a baladei în general, cîntecul legat de evenimente istorice, care ţineau de fiinţa socială şi naţională a românilor transilvăneni, s-a născut spontan şi viabil, ajungînd la o mare expresivitate. Din acest punct de vedere cîntecele închinate lui Avram Iancu [47] au căpătat o largă difuzare şi au devenit un simbol de luptă şi rezistenţă morală a poporului :

Jele-i, Doamne, cui şi cui,
Jele-i, Doamne, codrului
De armele Iancului,
Că le plouă şi le ninge
Şi n-are cine le-ncinge [...].

Cîntecele istorice propriu-zise au luat, deci, naştere acolo unde masa poporului simţea adînc nevoia ocrotirii din partea unui erou popular, neavînd conducere proprie de ţară, care s-o apere de apăsările externe [48].

---

[39] V. Alecsandri, *Cîntece poporale ale românilor din Transilvania, Banat*, în „România literară", supliment, 1855, p. 165, şi urm.

[40] N. Pauleti, *Cîntări şi strigături româneşti (1838)*, ediţie de Ion Muşlea, Bucureşti, 1962.

[41] Jan Urban Jarník, Andrei Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*, Bucureşti, 1885 (şi 1895).

[42] I. G. Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania*, Bucureşti, 1893.

[43] Ion Pop Reteganul, *Trandafiri şi viorele*, Gherla, 1899.

[44] Ion Pop Reteganul, *Poveşti ardeleneşti*, Braşov, 1888.

[45] G. Cătană, *Poveştile Bănatului*, Gherla, 1893.

[46] E vorba de culegeri realizate de : I. C. Fundescu, *Basme ovaţii păcăliturişi ghicitori*, Bucureşti, 1867 ; P. Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, Bucureşti, 1882 ; D. Stănescu, *Basme*, Bucureşti, 1892, etc.

[47] Vezi cîntecele culese, între alţii, de S. Fl. Marian, *Poezii poporale despre Avram Iancu*, Suceava, 1900.

[48] Acestor cîntece istorice le corespund, în alte provincii, cîntecele haiduceşti, care au ajuns însă la o anumită sublimare, în ele fiind vorba, cu vremea, mai cu seamă de lupta socială a poporului.

Era o necesitate sufletească arzătoare. Încă o notă specifică, prin urmare, a folclorului transilvănean.

Desigur pe lîngă datele expuse mai sus, există şi altele tot de natură folclorică, precum ar putea fi puse în lumină şi unele de natură etnografică, dar ceea ce era de demonstrat se poate bizui şi numai pe ce-am spus: în nici o ţară, la nici un popor, folclorul nu ia naştere gratuit, fără o funcţie socială sau naţională, iar în ce priveşte Transilvania, folclorul său este strîns legat de fiinţa ei istorică.

BARBU DELAVRANCEA — PROFILUL OPEREI*

AL. DIMA

Cincantenarul morţii lui Delavrancea — stins ca un alt apus de soare în Iaşii refugiului la sfîrşitul lui aprilie 1918, cu sufletul răscolit de marea durere a mutilării vremelnice a ţării prin pacea de la Buftea — sculptează, în imaginaţia noastră, statuia energică a luptătorului neînfricat pentru fericirea poporului şi a patriei sale. Întreaga sa activitate, desfăşurată pe multiple şi variate planuri, în literatură, în cuprinsul acesteia în domeniul schiţei, nuvelei, dramaturgiei, oratoriei, teoriei şi esteticii literare sau folcloristicii, a izbucnit din adîncurile patriotismului său pe care l-a trăit nu numai ca sentiment, ci pe care a simţit şi nevoia de a-l teoretiza prin conferinţele sale. La baza acestuia s-a aşezat totdeauna strînsa şi înduioşătoarea sa legătură cu suferinţele celor mulţi şi umili. „Orice aş face, orice aş crede, simt c-am izvorît din pătura adîncă, din mulţimea îndelung răbdătoare, din amărăciunea vremilor, din ţărănimea umilită şi tăcută. Aşa mă ştiu, aşa sînt, aşa voi fi. Sînt din ei, sînt al lor", spunea Delavrancea.

Feţele patriotismului lui Delavrancea sînt multiple şi pot fi urmărite deopotrivă pe *verticală*, adică de-a lungul întregii sale vieţi şi opere, şi pe *orizontală*, adică de-a curmezişul tematicii şi interpretărilor sale.

Sub cea dintîi perspectivă, patriotismul ne întîmpină încă din epoca debutului său, din cel de-al optulea deceniu al veacului trecut, cînd apar primele sale lucrări, versuri la care a renunţat mai tîrziu din spirit autocritic. În 1877, poezia de debut, apărută în „România liberă", cînta lupta pentru independenţă cu expresii viguroase, dar fără prea limpede relief poetic. De la aceasta şi pînă la sfîrşitul vieţii, pînă la conferinţa din 1914 despre *Patrie şi patriotism* şi pînă la articolele sale de politică naţională şi, în sfîrşit, pînă la discursul din 1917 din parlamentul din Iaşi în care cerea „pămînt şi drepturi" pentru ţărani — patriotismul îi alcătuieşte axa operei şi vieţii, pe toate planurile. Sfîrşitul lui însuşi, zdrobit sub lovitura morală a înfrîngerii noastre vremelnice din 1917, simboliza o stingere ca cea a *Apusului de soare*.

---

* Cuvînt rostit la Academie, în şedinţa publică din 17 iunie 1968.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 4, P. 587 – 592, BUCUREŞTI, 1968

În celelalte etape ale operei, în deceniul nuvelisticii sale, apoi în perioada dramelor istorice sau în cea a luptei pentru desăvîrșirea Unirii — vibrația patriotică e de asemeni cu totul evidentă.

În perspectivă orizontală, atît tematica operei cît și soluțiile ei ideologice se înșiruie pe aceeași axă.

Iată, de pildă, mai întîi, nuvelistica lui Delavrancea. Schițele, povestirile și nuvelele sale nu sînt decît fragmentele aceluiași întreg : o descriere aspră, uneori dură, dar cu totul îndreptățită, a societății de la sfîrșitul veacului trecut, societate sfîșiată de racile ce adînceau decăderea umană și de care erau răspunzătoare clasele dominante ale vremii. Fresca lui socială, cuprinzînd mari teme, ca școala și slujitorii ei, dezmățul celor „de sus", compromiterea sentimentelor înalte, ca dragostea, incapacitatea adaptării sufletelor simple, umile și cinstite, mizeria fiziologică — toate acestea au rămas pînă astăzi, în opera lui, pline de prospețime și realitate, și din fundalul lor se aude limpede cum bate inima celui care protestează vehement împotriva unei orînduiri care a denigrat patria adevărată. Se înțelege că patriotismul său va înfățișa puternice reliefuri în dramele istorice. Delavrancea a cultivat aci, permanent, tendința spre descrierea aspectelor expresive. El și-a ales eroii dintre figurile culminante ale istoriei, și îndeosebi pe Ștefan cel Mare, prezent nu numai în *Apus de soare*, dar și în celelalte poeme dramatice, în care, într-un fel, absența lui marchează totuși o sugestivă prezență. În Ștefan se concentrează esența virtuților ostășești și politice ale poporului într-un moment dat al istoriei sale, dar simți că autorul tinde să depășească efemerul spre aspectele permanente ale nației. Evocînd tablouri ale trecutului, Delavrancea — cu tot romantismul — n-a pierdut niciodată din vedere zbuciumul epocii sale. *Viforul* e, fără îndoială, mai mult decît aluziv la luptele politice din primele decenii ale veacului nostru, fără a coborî de loc din sfera artei spre reportaj sau polemică. Faptul se datorește capacității lui de generalizare, saltului său estetic spre idei.

Într-un alt domeniu, în cel al publicisticii, patriotismul reapare cu o vigoare explicabilă și prin cerințele genului. Aci a atacat el cele două probleme capitale ale timpului, tema națională și pe cea țărănească, strîns legate, de altfel. Ele s-au impus, cel puțin, cu două mari prilejuri ale vieții sale : între 1893 și 1898, cînd a purtat semeața sa campanie împotriva lui Sturdza, care tăiase subvenția școlilor române din Transilvania, și cînd mai tîrziu s-a străduit pentru pregătirea războiului din 1916. Toate însușirile de combatant ideologic, de mînuitor al verbului și de orator au fost puse în acțiune, și Delavrancea și-a demonstrat astfel, din nou, patriotismul său caracteristic.

Nu mai prejos a fost lupta sa pentru ridicarea socială, materială și morală a țărănimii, din care spunea mereu că se trage, socotindu-se în parlament „un țăran de la Dunăre". Aderența sa la cauza țărănească depășea cu mult argumentele istorice și raționale și se adîncea pînă la subconștientul său. Acolo, în adîncuri, strîngea el mîna miilor de oropsiți ai brazdei, care exprimaseră totuși, în poezia populară, un suflet și o capacitate creatoare de primul rang. Lecțiile lui de folclor de la Universitate, cu toată relativa lor armătură științifică, erau de fapt lecții de patriotism aprins, dar nu lipsit de înaltă obiectivitate.

Masiva concepție patriotică a lui Delavrancea era apoi vehiculată de imaginea pe care el și-o făurea despre scriitor și misiunea lui. Niciodată n-a împărtășit vreun punct de vedere estetizant, ci a legat totdeauna arta de poporul care a creat-o și pe care dorea să-l ridice. Delavrancea a avut un simț al responsabilității sociale care venea desigur și din contactele lui cu lumea socialistă a epocii și pe care îl împărtășea și prietenul său apropiat, Vlahuță. Solidaritatea artistului cu poporul era pentru scriitorul nostru o lege a artei însăși, și el afirma, chiar, cu tărie : „Artiștii mari, ba chiar și geniile cad în luptă cînd au contra lor emoțiunea și concepțiunea unui popor". Putem identifica în această trăsătură a poziției ideologice a lui Delavrancea un fel de prepoporanism de tipul celui de la sfîrșitul veacului trecut, deoarece Delavrancea socotea că intelectualitatea are datoria de a se apropia de popor și de a se strădui pentru ridicarea lui. El a fost și a rămas, astfel, totdeauna, un scriitor militant în accepțiunea cea mai consecventă a termenului.

Desigur că faima și eficacitatea operei lui Delavrancea se datoresc, în mare parte, structurii ei artistice, dar scriitorul nu era mai puțin interesat de problemele teoretice ale artei, frecventînd pe unii esteticieni luminiști și sociologi. Scriitorul nu era — se înțelege — un filozof al artei cu vederi sistematice, dar lecturile lui erau abundente și utilizate, cu îndemînare, la obiect, după cum o dovedesc cronicile sale plastice, lecțiile de folclor și discursul său cu titlul *Din estetica poeziei populare*. Gînditorul colabora, permanent, cu artistul practic și, de aceea, observațiile lui erau pline de adevăr.

Delavrancea nu avea numai preocupări exclusiv literare și, dintre arte, el se simțea atras de plastică, pe care o recenza cu diferite prilejuri, dovedind frumoase cunoștințe de istoria artelor, ca și un gust vădit pentru tectonică, culoare și desen. Lui îi datorăm un elogiu avîntat dedicat pictorului, rămas multă vreme necunoscut, lui Ion Andreescu, pe care l-a popularizat, ca Vlahuță pe Grigorescu. După opinia lui Delavrancea, la baza oricărei arte, trebuie să se așeze înzestrarea naturală a creatorului. Impostorii și falsificatorii erau, în consecință, repudiați cu violență. Delavrancea își dădea seama că artistul e organic legat de mediul său și, prin aceasta, de tradițiile poporului său. El descria, totdeauna, pe artist ca pe un reprezentant al geniului colectiv, făurar în numele acestuia. Arta populară reprezenta astfel nu numai un tezaur al trecutului, ci și un model al literaturii culte însăși. Delavrancea credea, cu tărie, în capacitatea artistică a poporului, pe linia marilor tradiții care-l precedă, pe acest tărîm, de la Russo și Alecsandri. Discursul său despre *Estetica poeziei populare* purcede direct din concepția lui Russo, pe care-l depășește însă prin largi cunoștințe teoretice și printr-un contact susținut cu practica artei.

În legătură cu metodele de creație folosite de Delavrancea, alăturarea procedeelor romantice de cele realiste și naturaliste au produs totdeauna discuții și confuzii. Se ajunsese chiar la impresia că scriitorul lucra eclectic și combina artificial metodele. Nu trebuie uitat, în această privință, că Delavrancea trăise, la sfîrșitul veacului trecut, tocmai în momentul încrucișării celor trei tendințe artistice. În anii săi de studii la Paris, el văzuse — la fața locului — în literatură, ca și în plastică, spadele ce se izbeau. Lecturile sale erau numeroase, și Zola se încadra printre ele cu stăruință. Faptul se demonstrează și prin observațiile sale

teoretice cu privire la naturalism, de pildă. Delavrancea îl respingea frontal din plastică, dar îl admitea parțial în literatură, în care-l și aplicase în propria sa creație. Motivarea lui era plină de nuanțe, scriitorul socotind că efectele dăunătoare ale naturalismului ar fi diminuate de caracteristica succesivității ce aparține literaturii, adică de faptul că succesiunea de momente a unei opere poate șterge, prin comparație, impresiile tari ale naturalismului.

Dacă observăm mai atent, Delavrancea își arăta totuși, pînă la urmă, preferința pentru un anume realism, care se înscrie deopotrivă în cadrul romantismului său fundamental, dar și al naturalismului... El urmărea, cu un simț exact al observației, reprezentarea tipică a realității și socotea că, în acest domeniu, naturalismul își poate aduce serviciile sale. Orice justificare i s-ar găsi, folosirea concomitentă a unor metode opuse a dăunat însă operei sale, deși a fost solicitată de complexitatea și varietatea temelor tratate.

Într-adevăr, a fost apreciată totdeauna bogăția tematicii și genurilor cultivate de Delavrancea. Mediul rural, cel al mărginimii orașelor, cel al intelectualității izvorîte din țărănime i-au pus numeroase și variate probleme și au ridicat tot atîtea dificultăți. Cultivînd, apoi, deopotrivă, modalitatea lirică, pe cea etică și pe cea dramatică, Delavrancea a mers pe urmele tuturor romanticilor pentru care distingerea dintre genuri fusese depășită. Categoria fundamentală a creației sale a rămas însă cea lirică și retorică, în timp ce modalitatea dramatică era doar procedeul său de expunere caracteristic. Delavrancea desfășura, în operele sale de orice gen, viziuni concrete ale realității și-și tăia personajele în piatra cuvintelor, ca sculptorii.

Scriitorul a fost, în nuvelistică și în unele dramatizări, unul din primii noștri analiști minuțioși. Pe această linie se înscrie chiar și portretul lui Ștefan cel Mare din *Apus de soare*, una din piesele de rezistență ale repertoriului permanent al literaturii noastre. Psihologul a biruit pe dramaturg, și conflictul exterior trecînd pe planul al doilea, proiectorul artistic s-a îndreptat exclusiv asupra eroului principal. *Apus de soare* a devenit atunci nu o dramă ca *Despot Vodă* sau *Vlaicu Vodă*, ci un poem dramatic în care lirismul învăluia, cu betelii multicolore, statuia lui Ștefan. Plecînd de la cronicile vremii, Delavrancea le-a depășit prin umanizare și viziune plastică și le-a unificat printr-o concepție istorică realistă, raportînd pe eroul-gigant la popor și privindu-l ca pe exponentul unui proces istoric tipic. *Apus de soare* a impresionat, de aceea, totdeauna, și criticii i-au acordat superlative caracterizînd piesa drept „o dramă byroniană" sau „shakespeareană". Unele asemănări nu pot fi puse desigur la îndoială — de pildă monumentalitatea personajului principal și dramatismul vulcanic al acțiunii —, dar aerul specific național al operei lui Delavrancea e atît de dens și caracteristic încît comparațiile nu se pot susține pînă la urmă.

S-a recunoscut totdeauna, în opera lui Delavrancea, un simț precis al armoniei naturale, care poate fi identificat deopotrivă în tectonica diferitelor piese, dar și în stilul și limba scriitorului. Recunoaștem aci, fără îndoială, anume moșteniri clasice, dar echilibrul vine — în fond — din armonia poeziei populare însăși, pe care Delavrancea o simțise și o descrisese teoretic. Scriitorul a fost desigur unul din marii stiliști ai lite-

raturii noastre, mînuind diferitele categorii ale stilului, după situații, acțiuni sau personaje. În frazele lui se încrustează expresii populare, imagini de o plasticitate accentuată, variate construcții sintactice adaptate conținutului, un lexic suplu și de extremă proprietate, ceea ce fixează ideile și figurile cu mare preciziune.

S-a vorbit deseori, și cu drept cuvînt, de culoarea stilului lui Delavrancea, de gama sa cromatică și de plasticitatea lui tipică. Recitind, după ani, scrierile sale, constați — aproape cu surprindere — că aceste virtuți nu s-au tocit de loc și că ele descriu realitatea cu vigoarea lor inițială. Astfel de însușiri l-au servit cu prilejul descrierii naturii, tablourile lui înfățișînd și astăzi reflexe ale prospețimii de odinioară.

★

Nu aș dori să schematizez lucrurile, îmi dau foarte bine seama de îngustarea caracterizărilor prin reducere la cîteva note dominante, dar nu mă pot opri — în cazul lui Delavrancea — să nu înclin spre o definire generală a operei sale ca expresie autentică a oratorului, adică a acelui creator care rămîne totdeauna oral chiar cînd scrie și care nu pierde din vedere niciodată că misiunea sa e să convingă și să ridice publicul la nivelul idealurilor sale.

S-a discutat mult cu privire la metodele de creație ale lui Delavrancea, cu privire la romantismul, realismul și naturalismul său, s-au ridicat obiecții — după cum am mai observat — dintre care unele îndreptățite, dar nu s-a remarcat destul că scriitorul își adecva metodele temelor și subiectelor ce-și alesese, utilizîndu-le tot în scopul unei comunicări cît mai convingătoare a realității. Simțul său de observație atît de apreciat, și cu drept cuvînt, urmărind aspectele minuției cu ochi de microscop, nu se mărginea niciodată la descrierea propriu-zisă, ci sugera — prin aceasta — orientări și direcții ce depășeau faptele. Chiar naturalismul său, de multe ori exagerat, genera o anume atmosferă din care — peste miasmele sinistre — se întrezăreau sclipirile cerului albastru. De sub minereul eterogen și adesea mizer, apărea „grăuntele de aur" pe care îl găsise și Dostoievski în mîlul degradării omenești.

Dramaturgia lui Delavrancea se leagă ea însăși de conceptul oratoriei, în sensul larg al cuvîntului, în măsura în care piesele sale — de la schițele dramatizate la marile poeme ca *Apus de soare* — exprimă cu mare intensitate dinamica vieții în scopul de a-i comunica artistic idealurile. Putem merge chiar mai departe, și n-avem impresia că exagerăm dacă identificăm și în romantismul teatrului său evocarea oratorică a sentimentului patriotic ca mobil în lupta pentru unire a momentului.

Toate marile figuri ale trecutului, dominate de cea a lui Ștefan, vorbeau nu pentru vremea lor, care se stinsese de mult, ci pentru volbura anilor de după 1900, pregătitori vajnici ai Unirii.

Scriitorul lega, prin urmare, puternic trecutul de prezent și mai ales de viitorul nației sale, și opera sa avea numai aparent o tematică paseistă sau contemporană. În fond, fiecare pagină a lui Delavrancea rostea adevărurile eterne ale poporului și-i cînta gloria ce avea să vină, cu o certitudine absolută.

Din punct de vedere artistic, principalele nervuri ale operei parcurg deopotrivă schița, nuvela, drama și comedia, cu realizări diferențiate pe

mai multe trepte, dar care niciodată nu trădează cîmpul propriu-zis al literaturii pentru publicistică sau jurnalism. Marele său simț al actualului, al cotidianului chiar, nu l-a coborît la expuneri banale, fără semnificație. Arta lui a știut să concretizeze, într-adevăr, în amănunte, perspectiva ideilor, și chiar acolo unde lucrurile par altfel, o anume atmosferă, despre care vorbeam, depășește individualul strict. Explicația acestor concepții și realizări e simplă : Delavrancea a posedat secretul îmbinării vieții cu arta sau, mai exact, n-a opus arta vieții, ci a văzut în cea dintîi expresia directă a celeilalte, în așa fel încît, după cincizeci de ani, cititorul nu se mărginește la o contemplare estetizantă a stilului și imaginilor. El e nevoit să recunoască prezența aprigă și de nedezmințit a vieții.

Cu un cuvînt, Delavrancea n-a făcut, cum se spune „literatură", ci a urcat de pe treptele înalte ale vieții spre cele ale artei trăite, pe nesimțite și fără idei preconcepute. Acestei legături profunde și organice cu viața i se datorește și patriotismul de care vorbeam, fiindcă forma cea mai proprie a vieții, a celei colective, rămîne încă națiunea în continuă dezvoltare.

★

La 19 mai 1912, Barbu Delavrancea a fost ales membru al Academiei Române. După obiceiul timpului, discursul de recepție a fost rostit abia peste un an, și anume la 22 mai 1913, tratînd tema mai sus citată, *Din estetica poeziei populare*.

Nu era desigur un subiect întîmplător, ales în locul oricăruia altul, ci de fapt, și în fond, o sinteză a concepției sale despre artă și totdeodată o adevărată profesiune de credință a întregii sale vieți. Discursul pornea, după cum am spus, de la scriitorii revoluției din 1848, de la un Alecu Russo și Vasile Alecsandri, și, străbătînd toată folcloristica noastră de după Hasdeu, se așeza în matca cercetării estetice a poeziei populare în cuprinsul căreia s-a situat, în zilele noastre, și G. Călinescu.

Cu prilejul discursului său de recepție, generozitatea și prețuirea obiectivă a lui Delavrancea a amintit membrilor Academiei de atunci că dintre ei lipsesc încă Vlahuță, Caragiale și Coșbuc, care — împreună cu el — se îndreptaseră spre același țel al unei literaturi naționale pe baze proprii, reflectînd conștiința unui popor în plină ascensiune.

Academia Republicii Socialiste România, comemorînd astăzi cincantenarul morții lui Delavrancea, cinstește nu numai pe un strălucit înaintaș al scrisului nostru clasic, ci și pe un reprezentant tipic al acelei concepții după care scriitorul rămîne un făurar al poporului, izvorînd din el și luptînd cu vigoare și avînt pentru fericirea lui perpetuă.

100 DE ANI DE LA MOARTEA LUI COSTACHE NEGRUZZI

N. I. POPA

Datele comemorative, centenarele nașterii sau morții constituie și în cazul unor scriitori consacrați prilejuri de reverificare a personalității și mai ales a operei lor, privite sub optica nouă, mereu schimbătoare, a criticii și a istoriei literare. Considerați sub această lumină, unii dintre ei capătă valori noi, adesea nebănuite, iar alții apar umbriți, uneori chiar condamnați uitării. Centenarul morții lui Costache Negruzzi (24 august 1968) — iată un moment solemn de încununare a procesului de valorificare a acestui mare scriitor, creator al prozei artistice românești. Nu este vorba să descoperim un nou Negruzzi, după formula lansată în anii din urmă de critica apuseană, care își arogă dreptul de a interpreta scriitorii polivalenți, pe baza unei estetici diferite, conformă cu ideile lor actuale despre creația literară. Faimoasa „ceartă" din critica franceză recentă a reamintit că nici o imagine a scriitorului nu este *definitivă*. Ea se poate adînci și îmbogăți grație contribuției aduse de istoria și critica literară, de literatura comparată, de analiza intrinsecă a operelor, unde metodele noi ale lingvisticii, stilisticii, psihologiei și sociologiei, cu tehnica lor riguroasă, pe baze structuraliste, au un rol important.

Este evident că marii noștri clasici, de la Eminescu, Creangă și Caragiale, pînă la M. Sadoveanu și Tudor Arghezi, au cîștigat dimensiuni noi pe plan național și universal, cu fiecare reluare în considerare a operei lor, fără a se epuiza totuși toată bogăția. Problema se pune cu atît mai mult în cazul lui Costache Negruzzi, relativ încă puțin studiat.

Ne pare semnificativ faptul că critica literară actuală, de la noi și de peste hotare, ridicată împotriva istoriei literare și a literaturii comparate pozitiviste, dominată de fapte de erudiție, de elemente extrinseci operei de artă, adesea sterile, se orientează hotărît spre analiza intrinsecă a operelor literare. Colecția franceză „Écrivains de toujours" ne-a dat o excelentă serie de monografii-bilanț, unde scriitorii sînt considerați și judecați „par eux-mêmes", reconstituiți după operă, corespondență, memorii mai curînd decît după biografie, socotită ca fiind de valoare accesorie în înțelegerea temeinică a creației lor. Într-o mare diversitate de metode, opera însăși este supusă unei analize de adîncime. Estetica, psihanaliza, psihocritica relativă la „lumea imaginară" a scriitorului,

REV. IST. TEORIE LIT. T. 17, NR. 4, P. 593–605, BUCUREȘTI, 1968

sociologia, în fine, şi mai ales, cercetarea structurilor lingvistice şi stilistice ale operei sînt puse la contribuţie, cu rezultate deocamdată inegale, în descifrarea lumii create de scriitori cu ajutorul limbajului. Înarmată cu aceste metode moderne, inspirate de unele atitudini filozofice, critica actuală se poate considera *creaţie*.

Viaţa şi opera unui scriitor ca C. Negruzzi se explică şi se lămuresc reciproc. Pentru încadrarea şi înţelegerea operei lui literare, proiectată pe fundalul epocii, şi pentru analiza ecoului ei în zilele noastre, nu ne putem totuşi lipsi de unele date istorice care au determinat formarea personalităţii scriitorului şi creaţia sa literară, privite în complexitatea şi unitatea lor dialectică. După prezentarea sumară a lui C. Negruzzi ca om de cultură, un spaţiu mai larg va fi consacrat scriitorului şi operei sale literare.

Costache Negruzzi s-a născut, după toate probabilităţile, în 1808, la Trifeşti, în ţinutul Iaşului. Tatăl lui, Dinu Negruţ, răzeş, îşi înjghebase oarecare stare şi căpătase un mic rang de boierie. În paginile spirituale din *Cum am învăţat româneşte*, C. Negruzzi arată preocupările cărturăreşti ale tatălui, om cu bibliotecă şi atent ca fiul să înveţe greceşte şi franţuzeşte. Dar adevăratul lui dascăl pentru limba română a fost cartea lui Petru Maior, *Despre începutul românilor*. Aceste condiţii prielnice explică şi precocitatea tînărului, care, în anii 1821—1823, cînd îşi însoţeşte tatăl refugiat, în vremea Eteriei, la moşia Şărăuţi din „raiaua Hotinu", face traduceri din Voltaire, Marmontel şi alţi scriitori francezi din secolul al XVIII-lea, prin intermediul limbii greceşti. La Chişinău îl cunoaşte pe Puşkin, surghiunit de regimul ţarist. Acesta îl îndrumează în cunoaşterea literaturii ruse şi a folclorului.

Revenit la Iaşi în 1823, el începe o viaţă agitată dusă pe mai multe planuri. Moartea tatălui în 1826 îi lasă încurcături materiale, care îl silesc să intre în administraţia Moldovei, unde înaintează de la gradul de simplu diac pînă la acel de ministru al Finanţelor, sub Mihail Sturza, Grigore Ghica şi Al. I. Cuza. În acest timp, asumă sarcini ca acelea de primar al Iaşului, codirector la Teatrul Naţional, alături de M. Kogălniceanu şi V. Alecsandri, şi deputat. Cu sprijinul lui Mihail Sturza, înaintează şi în ierarhia boierească, de la căminar pînă la vornic.

Cu începere din 1835, C. Negruzzi se angajează în publicistica vremii, cu colaborări regulate la revistele lui Gh. Asachi, „Albina românească" „Alăuta românească" şi „Spicuitorul moldo-român", la acelea ale lui Heliade, „Curierul românesc", „Curier de ambe sexe", „Gazeta Teatrului Naţional", „Muzeu Naţional", în fine la „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" a ardeleanului G. Bariţ. Este cîştigat de programul de spirit luminist din cercul lui Asachi şi Heliade, în care se puneau probleme mari, ca realizarea unei limbi şi a unei literaturi unitare, închegarea unei şcoli româneşti, a unui teatru cu repertoriu naţional şi a unei prese capabile să răspîndească cultura în popor. Scrisoarea adresată de el lui Gh. Asachi, la 21 iulie 1838, formulează un întreg program cultural şi literar unitar în sprijinul acestor idei înaintate. Le aplică şi el activ, traducînd, imitînd şi localizînd melodrame, drame de Victor Hugo, baladele acestuia, poeme preromantice şi romantice. Publică deja nuvele romantice ca *Zoe*, schiţe de moravuri şi *Aprodul Purice*, *anecdot istoric*. Colaborează chiar la „Calendarele" şi „Almanahurile" lui Asachi.

După această perioadă, condusă de spirit enciclopedist în cultură și de romantism în domeniul literar, anul 1840 îi deschide drumuri noi, prin colaborarea la „Dacia literară" și „Propășirea". Prietenia cu M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, I. Ghica, Al. Russo, N. Bălcescu și C. Bolliac îl ridică la un nivel progresist superior, prin lupta lor deschisă antifeudală, pregătitoare pentru revoluția burghezo-democratică de la 1848. În spiritul istorico-poporan al „Daciei literare", el colaborează masiv la această revistă cu contribuții semnificative: *Alexandru Lăpușneanul*, *Cîntece populare a Moldovei* și nuvela realistă *O alergare de cai*. Codirector la Teatrul Național, el contribuie la reprezentarea comediilor lui Alecsandri. Scriitorul se orientează acum spre o viziune realistă și populară a vieții. O dovedesc schițe de moravuri ca *Provințialul*, adevărată „fiziologie" balzaciană, însăilarea de proverbe populare *Pîcală și Tîndală*, nuvela anticlericală *Toderică*, localizată după Mérimée, scrisorile polemice relative la limba literară, publicate în „Propășirea". Observarea este valabilă și pentru volume de traduceri ca: *Satire și alte poetice compuneri* de Prințul Antioh Cantemir, *Balade* de Victor Hugo, *Elemente de dreptul politic dupre mai mulți autori de un filoromân*, comentar perspicace al ideilor luministe ale lui Montesquieu.

În anii de după 1840, C. Negruzzi ajunge la maturitate ideologică și artistică. Influențat de scriitorii din Moldova și din celelalte provincii, el a știut deopotrivă să-și asimileze nota de critică socială din contactul cu operele lui Pușkin, Antioh Cantemir, Victor Hugo, Balzac, Mérimée, Byron, Thomas Moore. Dar el n-a fost un bonjurist ca Alecsandri, Kogălniceanu, Russo, Bălcescu, C. A. Rosetti, însuflețiți de ideile revoluționare franceze. Faptul este vizibil în atitudinea lui de rezervă față de mișcarea revoluționară din 1848 de la Iași, cînd se retrage la moșie, gest care i-a fost sever imputat de revista „Bucovina". În mai multe rînduri, a separat *politica* de *literatură*. Nici față de Unire nu a avut o poziție clară, deși, prin colaborarea lui la publicațiile din toate provinciile și la reviste unioniste, ca „România literară" a lui Alecsandri, „Steaua Dunării" și „Zimbrul" ale lui Kogălniceanu, „Tribuna română" a democratului revoluționar Ion Ionescu de la Brad, devenise un simbol al unirii culturale. În broșura *Despre capitala României*, din 1866, el afirma chiar răspicat: „Noi voim Unirea. O dorim și o vom cere întotdeauna *rostribus et unguis*".

După 1848, se ascut la C. Negruzzi contradicțiile din spiritul său între „românul vechi" și „românul nou", recunoscuți chiar de el în *Pentru ce țiganii nu sînt români*. „Românul vechi" este boierul retrograd, intimidat în fața unei răsturnări sociale. Ca redactor al revistei oficiale „Săptămîna", el dă sfaturi țăranilor să asculte de Dumnezeu și de boieri, „învățături morale și religioase", recomandări de „economie și hărnicie", ca singura soluție pentru îndreptarea situației din sate. Față de revolta lui Bălcescu sau Bolliac împotriva exploatării din sate, C. Negruzzi se mulțumește să deplîngă *locuințele țăranilor noștri* și pe *omul de țară*, fără însă a vedea adevăratele cauze ale mizeriei. „Românul nou" este autorul studiului istoric *Ochire retrospectivă*, datînd din 1845, dar publicat numai în „România literară" în 1855, adevărat rechizitoriu al clasei boierești din țările noastre. Îl mai găsim în această ipostază în *Scrisoarea XXIII*, în elogiul Anei Ipătescu, în *Scrisoarea III*, *Vandalism*, protest vehement contra distrugerii monumentelor istorice, în *Pentru ce țiganii nu sînt*

români, unde laudă eliberarea robilor țigani. Deși pe plan social-politic poziția sa de după 1848 a fost aceea de rezervă prudentă, tipică pentru un boier conformist, în opera sa literară nota predominantă rămîne atitudinea realistă și critică, servind cu vervă și mare talent procesul de denunțare a orînduirii feudale.

Punctul suprem al activității literare îl atinge în 1857, cînd își publică antologia-bilanț *Păcatele tinereților*, alcătuită cu scrupulul unui mare scriitor și cu conștiința parcă a unui testament literar. Selecția este severă, lăsînd la o parte materialul altor două volume care vor întregi ediția postumă de *Scrieri* (1872—1873), îngrijită de Iacob Negruzzi și prefațată de luminoasa *Introducere* semnată de V. Alecsandri. Gruparea textelor caută să dea o unitate unui volum compus artificial din opere disparate. Procedeul amintește *Scenele istorice*, *pitorești și contimporane*, de rezonanță balzaciană, sub care își prezentase colaborarea la „Dacia literară". Construcția pe cicluri a volumului *Păcatele tinereților* : *Amintiri de junețe*, *Fragmente istorice*, *Neghină și pălămidă* și *Negru pe alb — Scrisori la un prieten*, se poate explica oarecum prin înrudiri tematice și prin structuri analoge. În această dezordine aparentă, stăruie, ca un fir roșu, o ordine interioară impusă de prezența statornică a scriitorului, cu toate contradicțiile lui. Se pot astfel depista în aceste pagini de antologie unele constante și identități tematice care permit pentru analiza sistematică o aplicație valabilă a structuralismului. Rînd pe rînd și în același timp memorialist, eseist, cercetător și povestitor pasionat al trecutului istoric, nuvelist și moralist al societății contemporane, polemist, poet și dramaturg ocazional, epistolier viu, C. Negruzzi poate ți totuși redus la o serie de teme și structuri unitare, axate toate pe probleme de *limbaj*. Din ansamblul acestor structuri descriptive, epice, dramatice, polemice, lirice, epistolare, sau moralizatoare, se desprind preocupările constante ale scriitorului de a înfățișa critic realități exemplare, menite *să instruiască* și *să placă*, după deviza clasicilor francezi, să servească imperativele de ordin social-cultural și artistic ale societății. Fără a intra în tehnicismul excesiv al analizei structuraliste a operei, considerată de noi încă neconvingătoare, mai ales în domeniul prozei, rebelă la ideea unui *sistem*, vom folosi mai jos unele din directivele acestei metode.

Ultimii zece ani din viața lui C. Negruzzi reprezintă o perioadă de declin fizic și literar. Producția i-a scăzut mult. Mai colaborează la revistele ieșene ale lui B. P. Hasdeu „Din Moldova" și „Lumina" și la „Convorbiri literare", condusă de fiul său, Iacob Negruzzi. Moare la 24 august 1868, la Trifești, după o boală care îl obligase să decline propunerea oficială de a figura în prima serie de membri ai Societății Academice Române, viitoarea Academie Română.

*

Din larga participare a lui C. Negruzzi la viața culturală și literară, se desface o impresie pozitivă, de durată, stăruință și unitate în felul de a pune problemele majore ale culturii românești din ajunul anului 1848. El a știut să le privească complex, în interdependența lor, condiție care i-a impus prezența activă în toate sectoarele : traduceri, disputele în jurul limbii literare, școala, presa, teatrul și literatura, considerate ca mijloace de deșteptare a conștiinței naționale, nevoia de libertate națională

şi socială şi preocuparea continuă de a crea o literatură naţională originală. Analiza activităţii lui literare trebuie prezentată pe domenii, deşi între ele apar interferenţe semnificative pentru un bun patriot, scriitor atent la frămîntările epocii, înarmat treptat cu o etică profesională consecventă.

C. Negruzzi îşi începe munca de scriitor ca traducător, îndemnat mai întîi de preferinţe personale, condus apoi de nevoile teatrului românesc, unde melodrama *Triizăci ani sau viaţa unui jucătoriu de cărţi* de Ducange şi Dinaux sau dramele *Maria Tudor* şi *Angelo, tiranul Padovei* de Victor Hugo satisfăceau gustul încă naiv al spectatorilor din Iaşi. În prefeţele şi precuvîntările acestor traduceri, Negruzzi depăşeşte mesajul retoric al pieselor. „Teatrul îi o oglindă", afirmă el în prefaţa celei dintîi, adăugînd în încheiere speranţa că va putea vedea şi în teatrul românesc „reprezentîndu-să virtuţile şi eroiceştile fapte a Ştefanilor şi a Alexandrilor".

Urmînd gustul vremii pentru exaltare şi preferinţa sa personală spre romantism, el traduce în condiţiuni bune unele din *Baladele* lui Hugo, fragmente din *Melodii irlandeze* de Thomas Moore, poezii de Puşkin şi de Byron, scene din Molière. În colaborare cu Al. Donici, publică o meritorie versiune românească după *Satire şi alte poetice compuneri* de Antioh Cantemir. Cu toate stîngăciile vădite în adaptarea versului lung românesc la rigorile versurilor clasice apusene, Negruzzi reuşeşte totuşi să transpună în limba noastră dinamismul baladelor hugoliene, ascuţişul satiric al clasicului rus şi ironia molierească, dar fără a se ridica la virtuozitatea poeţilor traduşi. Sînt tălmăciri în mare măsură libere faţă de originale, experienţe încercate pe modele europene de prestigiu, care îi dezvăluie şi limitele în domeniul lirismului. Trebuie să recunoaştem că nici stadiul de dezvoltare a limbii literare româneşti de atunci nu permitea o reuşită mai convingătoare. Iată de ce această problemă îl va preocupa sistematic, de la polemicile lui cu Heliade prin revista „Muzeu naţional" şi seria de articole intitulate *Critică* din „Propăşirea", pînă la vederile conclusive din *Studii asupra limbei române* din revistele lui Hasdeu. În cadrul „războiului limbilor", de care vorbea G. Bariţ, C. Negruzzi, cu intuiţie sigură, anunţă polemicile de ţinută ştiinţifică susţinute ulterior de Al. Russo, Hasdeu şi Odobescu, pentru realizarea unei limbi româneşti unitare, pe baza textelor vechi şi a limbii vorbite, în luptă cu excesele latinizante sau cosmopolite. O dovadă în acest sens o constituie concesiile lui de „literarizare" a limbii din textele proprii, în care moldovenismele lexicale şi fonetice vor face loc aspectelor muntenești impuse de autoritatea lui Heliade, mult admirat de Negruzzi.

În aceste pagini de vervă spirituală, se afirmă deja polemistul înarmat cu simţul adînc al limbii, logic şi informat, care vede în limbă un instrument viu de cultură, considerat obiectiv şi istoric, o structură şi un sistem care se cer respectate ca atare, în legătură strînsă cu toate fenomenele. În această privinţă, scrisoarea deja citată, trimisă în 1838 lui Asachi, exprimă o întreagă profesiune de credinţă de realism lingvistic, literar şi teatral. Pledoaria în sprijinul unei limbi populare şi unitare revine în toată opera sa, sub structuri literare deosebite : polemică în presă, dramatică în comedii, ca *Muza de la Burdujăni*, familiară în scrisorile personale.

Poezia lui Negruzzi poate fi considerată ca o tentativă nereuşită de tinereţe. Era prea lucid şi prea critic pentru activitatea de meditaţie,

reverie şi adîncime sufletească pe care o presupune activitatea poetică, interioară prin excelenţă. Conştient de natura sa înzestrată mai curînd cu spirit observator decît meditativ, şi-a intitulat autoironic *Neghină şi pălămidă* grupul redus de poezii admise în *Păcatele tinereţelor*, iar „anecdotul istoric" *Aprodul Purice*, tip de poezie epică şi patriotică, a preferat să-l aşeze în capul ciclului *Fragmente istorice*.

Sînt puţine poezii de reţinut din opera lui C. Negruzzi. *Aprodul Purice* se înscrie în nota naţională a paşoptiştilor dispuşi să ridice legenda eroilor populari la tentative ambiţioase de epopee. Acest poem, care anticipa îndemnul adresat de M. Kogălniceanu în *Introducţie* la „Dacia literară" de a folosi trecutul istoric şi folclorul ca izvoare literare, are unele calităţi de ordin epic : mişcare, dinamism, tablouri vii de mase populare în luptă, imaginea ţăranului — ostaş dîrz, figura nimbată de legendă a lui Ştefan cel Mare, realismul crud al bătăliilor. Însă această evocare istorică entuziastă păcătuieşte prin excesul de procedee şi de tipare retorice, fiind departe de modelul sobru al stilului şi versului popular. Neologismele plasate în secolul al XV-lea supără.

Poezia sa erotică nu depăşeşte versurile convenţionale de album, iar poeme mai ample, ca *Melancolia* şi *Potopul*, date de el ca poezii originale, sînt traduceri sau imitaţii. S-a dovedit că *Melancolia* este o traducere după Delille şi Legouvé, mediocri poeţi preromantici francezi, pentru care sentimentul naturii ia amploarea unei poezii cosmice, îmbogăţită cu teme curente, atunci la modă : toamna, noaptea, ruinele, cimitirele, mormintele săracilor puse în contrast cu mausoleele mîndre ale celor avuţi — atîtea motive de pitoresc nocturn şi de meditaţie sumbră asupra omului. Nici în tablourile picturale realizate cu oarecare simţ al nuanţelor, nici în poezia crepusculară sau în ideea de solidaritate a oamenilor în faţa morţii nu-l găsim pe C. Negruzzi, scriitor de expresie directă şi limpede. El se regăseşte doar în accentele patetice de milă pentru muncitori.

Apropiat de popor, şi prin experienţa sa directă, şi prin influenţa probabilă a lui Puşkin, apoi a lui Asachi, Anton Pann şi Kogălniceanu, C. Negruzzi s-a ocupat şi de folclor, prezentat mai întîi în „Dacia literară", sub titlul *Scene pitoreşti din obiceiurile Moldaviei. Cîntece populare a Moldaviei*. Se poate aprecia la el concepţia sincretică a folclorului, privit complex ca text, muzică, dans şi tradiţii, cu rădăcini adînci în viaţa poporului. Înţelegerea limitată a sensului social şi artistic al literaturii noastre populare, pe care încearcă să o claseze, va fi în curînd depăşită de Alecsandri şi Russo. Dar Negruzzi are iniţiativa de a introduce folclorul în creaţia sa originală. În *Cîntec vechi*, scriitorul prelucrează o poezie satirică populară care vizează pe Constantin Cantemir, domn abuziv şi vicios. *Pîcală şi Tîndală*, ţesătură ingenioasă de proverbe populare, întrecută numai de Anton Pann în *Povestea vorbei*, închide în stilul ironic al înţelepciunii poporului filozofia amară şi resemnată a ţăranilor noştri împilaţi. Dar nota critică anticiocoiască este înăbuşită de îndemnul la supunere în faţa sorţii. *Aprodul Purice*, *Marşul lui Dragoş*, *Doină nouă* şi *Sobieski şi românii* înfăţişează sub optică folclorică eroi populari sau pe ţăranul român devenit ostaş. *Flora română* încadrează într-o aventură romanţioasă de dragoste un fel de dicţionar botanic care completează termenii savanţi latini cu nomenclatura populară, construită pe analogii surpinzătoare cu lumea animalelor şi a oamenilor.

Activitatea întîmplătoare şi lipsită de vocaţie a lui C. Negruzzi ca om de teatru urmează acelaşi ciclu de dezvoltare, de la traduceri şi prelucrări, pînă la localizări şi piese originale, pornind şi acestea de la modele franceze. Îi vom recunoaşte meritul de a fi formulat unele păreri teoretice asupra teatrului ca funcţie socială şi naţională, privită la toate nivelele : texte dramatice, local, regie, actori, joc de scenă, muzică, public şi presă. Idei juste şi înaintate în această problemă deosebit de importantă după 1835 aflăm şi în prefeţele traducerilor lui şi în scrisoarea către Asachi din 1838. Doi ani mai tîrziu, codirector al Naţionalului ieşean, se va sili să le aplice repertoriului românesc şi actorilor români, într-o vreme cînd jumătate din spectacolele ieşene aparţineau unei trupe franceze angajate în stagiune. În fine, în *Studii asupra limbei române*, din 1862, el reia problema teatrului nostru în acelaşi context larg şi pe tonul glumeţ de eseu.

Din numeroasele sale adaptări după piese franceze, comedioare sau vodeviluri, a publicat numai trei. În *Păcatele tinereţelor*, în ciclul considerat de el minor, a introdus două : vodevilul naţional *Cîrlanii* şi farsa *Muza de la Burdujăni*. Aceasta din urmă, prelucrare după comedia într-un act *La Sapho de Quimpercorentin ou il ne faut pas courir plusieurs lièvres à la fois* de Théodore Leclercq, are o semnificaţie deosebită. Cucoana Caliopi Busuioc, „muza de la Burdujăni", este o preţioasă de la noi, victimă a veleităţilor ei de poetă şi muziciană şi a modelor lingvistice care bîntuiau atunci şi ridiculizate de autor printr-o şarjă nemiloasă. Ea aminteşte pe Gahiţa de Rozmarinovici din *Iorgu de la Sadagura* şi pe Coana Chiriţa ale lui Alecsandri, avîndu-şi şi ele modele franceze astăzi cunoscute. G. Călinescu a arătat că aceste snoabe sînt tipuri autentice pentru o vreme cînd moda apuseană făcea ravagii în societatea moldovenească, gata să imite servil orice jargon nou intrat în circulaţie. Evident, C. Negruzzi îngroaşă trăsăturile eroinei lui pînă la caricatură şi grotesc, făcînd din ea o adeptă zeloasă a exceselor pumniste, a jargonului grecizant şi a franţuzismelor de origine mai recentă. Este pentru autor un nou mijloc de satirizare a îndepărtărilor aberante de la limba comună. Portretul pe care i-l face un personaj din piesă pune în contrast ridicolul acestei fete bătrîne şi pretenţioase cu bunul simţ al poporului. După formula vodevilului francez, farsa *Muza de la Burdujăni* este agrementată de cuplete cîntate.

Domeniul în care C. Negruzzi s-a afirmat ca precursor îndrăzneţ este desigur proza. El nu poseda nici sensibilitate de poet, nici optica particulară a construcţiei dramatice. În schimb, observaţia precisă şi obiectivă, supunerea în faţa faptelor, experienţa directă de viaţă, îmbogăţită cu aceea livrescă, convenea mai bine acestui temperament potolit, fără procese sufleteşti prea complicate. Jurnalistul grăbit, memorialistul discret, povestitorul cu tîlc de călătorii, întîmplări şi anecdote, analistul subtil al oamenilor şi al moravurilor se ridică pînă la studii istorice pătrunzătoare ca acel din *Ochire retrospectivă*, unde dezvoltă şi generalizează drama social-politică şi psihologică din *Alexandru Lăpuşneanul*. În lipsa unei poziţii ideologice clare, tipică pentru o perioadă de tranziţie, se contrazic şi se confruntă pretutindeni, adesea în acelaşi text, omul vechi şi cel nou, romanticul şi realistul, umanistul cărturar şi spiritul popular. Acolo unde cele două aspecte antagoniste ajung să colaboreze şi să stabilească un echilibru relativ, Negruzzi realizează un clasicism al lui, ca acel ilustrat prin *Alexandru Lăpuşneanul*. Prezentarea prozei lui pe probleme şi teme per-

mite stabilirea de raporturi între tematică și structură, între atitudini și stil, între gînditor și artist.

Titlul *Amintiri de juneţe*, dat primului ciclu din *Păcatele tinereţelor*, învăluie ideea că textele republicate aici ar fi deja depășite. Aprecierea se referă mai ales la nuvelele *Zoe* și *O alergare de cai*. Prima este tipic romantică, de intrigă amoroasă violentă, străbătută de tentative de răzbunare, de sinucideri spectaculoase și încheiată cu sancționarea celui vinovat. În *O alergare de cai* intervin și unele aspecte autobiografice sau tablouri realiste din moravurile societății moldovenești, zugrăvite satiric și cu note de umor. Apelul frecvent la scriitorii străini pentru *motto*-urile capitolelor, dezvoltările retorice din text dăunează economiei acestei povestiri construite după modelul nuvelelor romantice. Însă realismul, pe alocuri crud, al textului contrastează puternic cu aventura stereotipă din prima nuvelă și marchează un pas înainte spre adevăratul Negruzzi, acel din *Scrisori*. Apropierea care s-a făcut adesea între el și Mérimée, acest romantic ca atitudine și clasic în arta sa literară, poate fi argumentată și cu „povestirea" *Toderică*, de fapt prelucrare după *Federigo* al nuvelistului francez. Fantasticul mitologic și popular francez face loc aici mitologiei și eresurilor populare românești cu iz păgîn, ceea ce a pretextat suspendarea revistei „Propășirea" de către „Tartufii politici".

Adevărata sa măsură de prozator realist ne-o dă Negruzzi în ciclul *Negru pe alb — Scrisori la un prieten*, mai cunoscute sub denumirea de *Scrisori*. Autorul a grupat aici 30 de texte disparate, evocări, „fiziologii", schițe de moravuri, note de călătorie, eseuri, mici studii filologice și istorice, publicistică curentă. *Scrisori*, titlu fictiv, pare a anunța gîndul că el prezintă fapte autentice, văzute, trăite sau citite și, cel mai adesea, datate. În diversitatea deconcertantă a celor 30 de fragmente, nu putem identifica decît două elemente care le unifică întrucîtva. Mai întîi, prezența permanentă a autorului, cu filozofia sa practică, optimistă dar și sceptică și cu arta sa originală de a descrie, a povesti sau comenta și formula impresii, uneori concluzii de om cu experiență. Apoi, însăși structura largă de eseu, în care scriitorul diletant include și tratează orice fel de subiecte : turistice, literare, istorice, morale, filozofice, sociale. De aici și îmbinarea liberă de structuri și stiluri : descriptiv și pitoresc în peisaje, epic în povestiri, ascuțit și ironic în portrete, realist în tablourile de moravuri, polemic pînă la vehemență verbală în discuții, sceptic și clasic în consideraţiile generale.

Varietatea obiectivelor de critică socială urmărite de Negruzzi face din *Scrisori* o adevărată frescă a vremii. Orînduirea feudală este una din principalele ținte de atac, de la simple tablouri de moravuri (*Istoria unei plăcinte*, *Vandalism*, *Un proţes de la 1828*), pînă la încercarea ambițioasă de a explica istoria noastră întunecată prin lupta necurmată dintre domn și boieri, așa cum o realizase, pe plan artistic, în *Alexandru Lăpușneanul*, iar pe plan istoric în *Ochire retrospectivă*. Problema jefuirii țărănimii de către boierii hrăpăreți va fi tratată în același timp de N. Bălcescu în studiul *Puterea armată și arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei pînă acum* („Propășirea", 1844), unde se va revela că deposedarea țăranilor de pămînt dusese la scăderea puterii noastre militare. În anul următor, Negruzzi scria *Ochire retrospectivă*, explicînd starea jalnică a satelor prin *„năpăstile"* produse de lupta dintre domni și boieri.

Unii domni au „tăiat" pe boierii răzvrătiți, lacomi de putere. Dar „idra nu piere; ura și dușmănia se înțelinesc mai vîrtos. Prilejul nu lipsește".

Boierimea abuzivă, ridicată prin vicleșuguri (*Istoria unei plăcinte*), nu respectă vestigiile trecutului istoric (*Vandalism*), urmărește doar să imite slugarnic „capitalia", cu riscul de a cădea în ridicol (*Fiziologia provințialului*), și se arată rebelă față de orice înnoire, ca boierul Bogonas, înfățișat totuși cu simpatie în schița *Pentru ce țiganii nu sînt români*. Din cauza vieții lor egoiste de huzur, femeile boierilor își înșeală soții, iar aceștia își pierd demnitatea. *Au mai pățit-o și alții* este concluzia resemnată a unei asemenea întîmplări povestite cu haz. Ei sînt lași (*Iepurărie*).

Tagma bisericească este criticată în mai multe rînduri pentru falsa ei devoțiune și pentru ipocrizie. Negruzzi ne vorbește cu admirație despre *Mitropolitul Veniamin* și cu respect despre *Mitropolia Moldovei* sau despre *Trisfetitele* și tradițiile lor culturale. Dar *Catacombele Mănăstirii Neamțu* și *Calipso* prezintă mănăstirile ca centre ale unor drame omenești comune, străine de austeritate și mistică.

C. Negruzzi se arată bun patriot în descrierea peisajului național (*Primblare*, *Pelerinagiu*), în cultul monumentelor istorice (*Despre ruinele și ruinările Moldovei*, ulterior *Vandalism*, articol violent care i-a atras exilul), în admirația pentru femei curajoase ca Ana Ipătescu (*Scrisoarea XXIII*). Ieșirile naționaliste, chiar șovine din *Scrisoarea XXIV*, (*Un vis*) se explică prin situația social-politică a Moldovei de la începutul veacului al XIX-lea, cînd viața noastră economică era în mîinile străinilor. Schițele de portretistică literară (*Un poet necunoscut* și *Amintire funebră*) se preocupă de valorificarea moștenirii literare, pe un ton mai curînd apologetic decît critic. Cele 4 scrisori intitulate *Critică* și scrisoarea *Slavonisme* îi fixează poziția fermă în apărarea limbii literare pe plan teoretic și ilustrată de opera proprie. Ideea națională care străbate ciclul *Negru pe alb* se exprimă și prin simpatia caldă arătată poporului, *Omul de țară*, privit însă cu sentimentul inoperant al romantismului social și nu cu înțelegerea rădăcinilor adînci ale sărăciei. Compătimirea lui pentru Scavinschi, poet mort tînăr, pentru curtezana Calipso, victimă a dragostei, pentru țăranul oropsit sau pentru Lumînărică rămîne o atitudine literară sublimată de tonul retoric. Polemica aspră cu Ion Ionescu de la Brad prin „Tribuna română" i-a pus în lumină limitele și greșelile comise în aceste probleme.

Scrisoarea din *Negru pe alb* care ne oferă portretul cel mai autentic al scriitorului este *Pentru ce țiganii nu sînt români*. Aici își dezvăluie singur și cu umor cele două aspecte din ființa sa : boierul patriarhal, care îl admiră pe Bogonos, „floarea vecinilor", și împărtășește același stil de viață comod și fără complicații, și omul nou, „fiu al altui veac".

Prin *Scrisori* se afirmă moralistul de esență clasică și eseistul creator al acestei specii literare la noi. În același timp romantic și realist, mai exact „un romantic la rece", ca și Mérimée, el este capabil să realizeze valori clasice prin echilibrul dintre cele două atitudini și prin arta scrisului. Portretele lui, așa de vii, declarate „fiziologii", amintesc mai degrabă tehnica din *Caracterele* lui La Bruyère. Tot de ordin clasic sînt la el respectul *naturii* morale și al *adevărului*, ideea de a *imita* în mod creator, prin lucrări morale și educative, dominate de valori *generale* și *universale*. Folosirea largă a mitologiei și a stilului cărturăresc, cu frecvente reminiscențe

retorice, aparține culturii și naturii lui clasice. Numeroase sînt *Scrisorile* în care autorul trage învățăminte din lecțiile trecutului istoric și din viața socială contemporană, exprimate chiar în titluri. Sînt însă lecții implicate în tablourile înfățișate obiectiv, fără intervenția autorului.

Această polivalență a *Scrisorilor* explică și marea varietate de structuri și stiluri, care se încrucișează în aceleași texte, după natura conținutului. Rînd pe rînd, peisagist colorat, povestitor sfătos de anecdote spirituale, evocator liric și entuziast, portretist de vervă caustică, epistolier familiar și ironic, polemist redutabil, istoric de ton grav sau moralist sentențios, el trece pe nesimțite de la o structură la alta, păstrînd nealterată bonomia, tonul glumeț de stil oral, autentic popular. În aceste condiții, nu se poate vorbi de un *sistem* lingvistic sau stilistic al lui C. Negruzzi. În aspectul capricios de dezvoltări libere, digresiuni, aluzii, evocări și comentarii personale, dialoguri imaginate cu partenerii săi, prieteni sau adversari de idei, argumentări sau condamnări categorice, vom găsi logica scriitorului care face din multiplele lui experiențe o lume lăuntrică ce se cere exprimată cu mijloace artistice.

Opera lui C. Negruzzi cea mai realizată și care merită o cercetare deosebită este nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanul*, publicată semnificativ în „Dacia literară" din 1840, sub titlul balzacian *Scene istorice din cronicele Moldaviei*. Trecutul național a fost pentru el o preocupare statornică. Cunoscător al cronicilor moldovenești și al legendelor populare tesute în jurul unor figuri mari ca Ștefan cel Mare, el le-a integrat în viziunea de epopee din *Aprodul Purice*, în *Alexandru Lăpușneanul* și în *Ochire retrospectivă*. Nuvela istorică va fi mai bine înțeleasă în procesul de adîncire a sensului realist și obiectiv al istoriei dacă o raportăm la studiul istoric scris cinci ani mai tîrziu, în 1845. În acești ani de maturizare a scriitorului, el părăsea aspectele legendare legate de domnii Moldovei și ajungea la concepția uimitor de clară asupra sensului social-politic al luptelor dintre boieri și domni purtate pe seama țăranilor, în istoria frămîntată a Moldovei. La baza textului literar stă ideea că Lăpușneanul a avut curajul de a înfrunta pe boieri, situîndu-se astfel pe poziții populare.

În contrast cu tonul și stilul liber al povestirilor și al eseurilor din *Scrisori*, *Alexandru Lăpușneanul* este o nuvelă construită viguros, cu cea mai strictă economie de mijloace, amintind în aceasta realizările exemplare ale lui Mérimée. Sprijinit pe cronica lui Grigore Ureche, deși citează în chip curios pe Miron Costin, Negruzzi dă nuvelei o structură dramatică în 4 acte. În capul fiecărui capitol figurează un *motto* pe care nu-l mai împrumută de la scriitori străini, cum făcuse în *Zoe*, ci îl ia chiar din text, indicînd astfel momentele principale din desfășurarea precipitată a acțiunii: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau", din capitolul I, reprezintă dezlănțuirea conflictului dintre Lăpușneanul, revenit la domnie, și boierii ostili; „ai să dai samă, doamnă" din capitolul II sugerează tentativa doamnei Ruxanda de a curma măcelurile domnului; „Capul lui Moțoc vrem" este lozinca spontană a gloatei adunate la palat în capitolul III; „De mă voi scula, pre mulți am să popesc" sînt cuvintele din urmă ale domnului.

Capitolele nuvelei sînt strîns legate între ele prin fraze finale care prevestesc sinistru ce va urma. Fiecare secvență din nuvelă contribuie, ca în teatru, la fixarea caracterelor personajelor și la definirea momentelor psihologice. Alexandru Lăpușneanul este înfățișat, chiar din primul

capitol, ca un erou romantic excepțional, lucid, hotărît și sarcastic față de boierii care vor să-i împiedice revenirea la domnie. În capitolul II, intervenția doamnei Ruxanda, înspăimîntată de numărul boierilor „tăiați", apare ca un episod romantic, prin contrastul dintre bunătatea ei și cruzimea rece a domnului. Capitolul III formează explozia dramei potrivit textului din cronica lui Ureche și tradiției dramei romantice, străbătută de pasiuni violente, răzbunări și otrăviri. Negruzzi contaminează aceste două planuri, cel istoric și cel dramatic, realizînd o tensiune puternică, izbucnind într-un final violent și sîngeros : este măcelul celor 47 de boieri. Aici se conturează fizionomia lui Lăpușneanu, personaj de aspect satanic, calculat și viclean, ca și Richard al III-lea al lui Shakespeare, ca și Ștefăniță Vodă din *Viforul* lui Delavrancea. Acțiunea se desfășoară pe momente care pregătesc, treptat și implacabil, scena măcelului și linșarea lui Moțoc cerut de mulțime.

Atmosfera amenințătoare este schițată încă de la început, în scena din biserică, unde domnul își pofțește boierii la masă. Cuvîntarea lui „deșănțată", limbajul biblic folosit cu ipocrizie, mimica lui contorsionată, totul contribuie la dezvăluirea omului. Tehnica scenei cu masacrul boierilor evocă marile picturi romantice pline de mișcare violentă și brutală, de dinamism și culoare. Scriitorul creează sentimentul halucinant al tumultului unei lupte sălbatice, pe viață și pe moarte, a 100 de oameni, încleștați, sub privirea de gheață a domnului și aceea îngrozită a lui Moțoc.

Punctul culminant al capitolului îl constituie, de fapt, epilogul determinat de intervenția masei de tîrgoveți „burzuluiți" în fața palatului domnesc și cerînd capul lui Moțoc. Dialogul dramatic dintre acesta și Lăpușneanul parcă încheie printr-o ultimă trăsătură portretul domnului, evidențiind cruzimea lui sarcastică, alături de lașitatea și slugărnicia boierului de atîtea ori trădător. Aici se afirmă, poate pentru prima dată în istoria noastră, dreptul mulțimii de a interveni în istorie. Teribila replică a lui Lăpușneanu „Proști, dar mulți" ! anunță o epocă nouă. Ideea întrezărită de Negruzzi va fi teoretizată și dezvoltată pe plan științific de Kogălniceanu și Bălcescu. „Justiția populară" este deopotrivă înscrisă în tradiția haiduciei și în desfășurarea obiectivă a istoriei.

În rest, nuvela lui C. Negruzzi, așa de veridică și de tipică pentru lumea feudală românească, lunecă ușor spre efecte de melodramă și de macabru. Piramida de capete tăiate și așezate pe masă în ordinea rangurilor de boierie pare a fi un ecou al unor drame romantice spaniole și franceze. Ea este însă verosimilă în raport cu modul cum e conceput Lăpușneanu ca tip literar, rafinat și sadic. Tabloul final, imaginînd moartea lui Lăpușneanu, otrăvit de boierii rebeli Spancioc și Stroici, în înțelegere cu doamna Ruxanda și cu Mitropolitul Teofan, întrunește cadrul și condițiile unui final de tragedie shakespeareană, dominată de ideea unei ispășiri. De-a lungul nuvelei se mențin încordarea dramatică, patosul în gest, formulele retorice și izbitoare în stil. Eroii sînt priviți fără nici o indulgență. S-au putut releva unele contradicții în atitudinea lui Negruzzi. El numește „idră" cînd mulțimea răzvrătită, cînd boierimea ridicată împotriva domnului. Îl condamnă pe Moțoc, dar îl privește cu milă („ticălosul"). De fapt, autorul condamnă deopotrivă pe Lăpușneanu, „crud, tiran, viclean", pe Moțoc, boier trădător fără scrupule, pe Spancioc și Stroici, pe doamna Ruxanda și pe Mitropolitul complice la otrăvirea domnului.

Îl aprobă totuși în același timp pe Lăpușneanu, pentru tentativa de a stabili o autoritate centrală a domnului. Este o atitudine de umanist convins că istoria trebuie privită cu un ochi critic și interpretată imparțial, în desfășurarea ei obiectivă.

Arta prozei lui C. Negruzzi a fost studiată la diferite nivele, de la vocabularul său pînă la „arta frazării". Este momentul să-l cercetăm mai de aproape, în raportul structural dintre ideologie și mijloacele de expresie. Contradicțiile amintite dintre scriitorul progresist și cel retrograd se reflectă în limbă și stil. De unde și seria de structuri ce apar succesiv în opere diferite și chiar în același text.

Variantele relevate privesc mai ales vocabularul și economia de mijloace. Negruzzi elimină fonetismele moldovenești sau unele aspecte grafice în intenția declarată de „literarizare". Ideea care îl călăuzește este unificarea lingvistică și ortografică. Totuși, stăruie la el pînă la capăt contrastul între limba populară, stilul firesc de povestire, în bună măsură oral, și o limbă cărturărească, construită pe tipare impuse de o cultură umanistă. Arhaismele, necesare pentru a evoca moravuri feudale, sînt păstrate în texte, bine dozate ca mijloace stilistice și cu funcție bine definită. Cele 24 de pagini din *Glosarul* anexat de Liviu Leonte la ediția din 1963 a *Păcatelor tinereților* dau o imagine sugestivă a îmbinării de arhaisme de esență populară cu neologismele venite pe cale grecească, franceză și rusă. Unele neologisme au fost înlocuite la reeditări prin termeni populari. Dar calcurile lingvistice din limba franceză, ca *curtezan*, *regentă*, *favorit*, *retiradă*, *solenel*, *bravură*, rămîn ca anacronisme în texte de evocare istorică.

Ostil oricărui „gerg" (jargon), scriitorul ține să fie înțeles de toți. O dovedesc și variantele de ordin stilistic care abundă în bucăți ca *Primblare*, *Fiziologia provințialului*, *Trisfetitele*, *Un poet necunoscut*, unde renunță la dezvoltări considerat egreoaie. Negruzzi simplifică și condensează. Fapt caracteristic : versurile lui nu prezintă variante.

Arta specifică din *Scrisori* constă în ușurința naturală cu care, în jurul unei teme epice, textul crește organic și arborescent, prin asociațiile libere ale stilului oral, întrerupt adesea de digresiuni cărturărești. Aceste bruște schimbări de ton, de la grav și obiectiv, la critic și ironic, se fac adesea prin simple vorbe de glumă sau prin considerații personale în spiritul filozofiei populare. Memorialistul și eseistul aruncă astfel culoare și varietate în pagini prin schimbări surprinzătoare de ton, structură și stil. Arta polemicii literare sau lingvistice, din articole și scrisori personale, în care Negruzzi a strălucit, constă tocmai în fuziunea intimă dintre tonul de demonstrație logică și cel familiar și direct, totul complinindu-se parcă într-o adevărată regizare a unei discuții animate de vervă, glumă, ironie tăioasă.

Aceste dezvoltări sînt riguros limitate de specificul genului în *Alexandru Lăpușneanul*, nuvelă de densitate epică și dramatică supremă. Aici structura și tonul sînt unitar grave pînă la tragic, prin integrarea totală în atmosfera apăsătoare a curții lui Lăpușneanu și prin eclipsarea aproape completă a scriitorului în fața personajelor, supuse doar pasiunilor care îi mistuie și mersului înainte al istoriei.

O statistică a cuvintelor folosite de Negruzzi, a cuvintelor cheie, a epitetelor și a expresiilor figurate, ce ar putea fi considerate ca semnificative pentru concepția lui de viață, duce la constatarea că aceste ele-

mente stilistice, bogate dar oarecum divergente în *Scrisori*, se concentrează în *Alexandru Lăpușneanul* pînă la o densitate copleșitoare de tragedie. În toată proza lui Negruzzi artistul cuvîntului se supune, docil și cu măiestrie, climatului evocat și naturii interioare a genului literar, conceput ca o structură unitară : schiță de moravuri, eseu sau nuvelă istorică, ridicată la nivel de mare dramă.

Stilul lui C. Negruzzi oferă, prin aspectele lui contradictorii, o imagine vie a scriitorului. Mijloacele de expresie urmează linia sinuoasă a gîndirii. Scriitorul cărturar, ispitit continuu de tiparele retorice, restabilește echilibrul în sensul unei arte totodată realistă, ca mijloace de înțelegere a vieții, și clasică prin obiectivitatea senină la care se ridică.

★

Pentru vremea lui, C. Negruzzi a fost o mare figură culturală, un intermediar de prestigiu între provinciile românești, un deschizător de drumuri noi. Natura sa, dublă și contradictorie, nu i-a produs frămîntări interioare grele. Temperament echilibrat, el le rezolva prin artă. El a contribuit la stabilirea bazei limbii literare române moderne ; a ajutat dezvoltarea teatrului românesc ; a îndrumat proza spre trecutul istoric și spre examinarea critică a vieții contemporane. *Scrisorile* sînt inițiative meritorii, iar *Alexandru Lăpușneanul* o strălucită realizare.

Solicitat adesea și foarte prețuit de contemporani, el a devenit un simbol al luptei pentru afirmarea poporului nostru și a geniului său, în perioada eroică de la 1848. Propunerea ca membru al Societății Academice Române era un omagiu de aspect oficial. Frecventele reeditări ale operei sale, adaptările pentru scenă ale nuvelei *Alexandru Lăpușneanul*, traducerile acestei capodopere în limbi străine îi asigură astăzi lui Costache Negruzzi reputația de scriitor specific național, condiție care îi dă drept la universalitatea literară.

SURREALISMUS UND TRADITION IM WERK PAUL ELUARDS

JÜRGEN PAPENBROCK

Eluards Haltung zur Wirklichkeit entwickelt sich. Aus dem verhaltenen Konflikterleben der Frühzeit, dem empörten Aufschrei der Kriegsjahre und der radikalen Dada-Revolte wird die Abwehrposition der Surrealisten. Schließlich bewegt sich Eluard wieder langsam und mit vielen Rückwendungen auf die „Erde" zu.

Bedeutungsvoll ist, daß Eluard gerade die idealistischen Prinzipien und Motive, die seiner damaligen Haltung entsprechen, zum großen Teil aus einer Tradition schöpft, deren Väter Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Gérard de Nerval und andere sind, die ihrerseits wieder auf mannigfache Weise von der literarischen Tradition, vor allem von der Romantik, beeinflußt wurden. Schon Baudelaire setzt das „surnaturel" über die Wirklichkeit und pflegt einen extremen Irrationalismus. Auf psychologischem Wege, durch Vordringen in das Unterbewußte will Rimbaud zu „Erleuchtungen" gelangen und dabei erscheint ihm das „dérèglement de tous les sens" von entscheidender Bedeutung. Auch Gérard de Nerval weilt mit Vorliebe in einem übernatürlichen Phantasiereich. Der Traum und geheimnisvolle Vorgänge im Unterbewußten erscheinen den Dichtern der Moderne als das Wesentliche.

Den „schöpferischen" Sinn des synthetisch Einfachen[1] hat vor allem Baudelaire theoretisch dargelegt, während Arthur Rimbaud der große Virtuose in der Gestaltung des hintergründig Absurden ist, das in eine bessere Welt führen soll. Die Poesie ist allen mehr als ästhetisshes Wirken in der menschlichen Gesellschaft.

Dichtung fassen sie als allgewaltiges Instrument, das eine neue mythische Realität schaffen und damit auch die leidige kapitalistische Wirklichkeit umwandeln kann. So wird dann schon bei diesen Dichtern die künstlerische Form zum magischen Medium, ganz gleich, ob Baudelaire — neben dem „poème en prose", das ja auch einen Zug „moderner" Freiheit kennzeichnet — vorwiegend eine regelhafte Form verwendet, weil

[1] Vgl. hierzu und allgemein zu dem behandelten Thema : Jürgen Papenbrock *Zur Lyrik Paul Eluards* in : *Beiträge zur romanischen Philosophie* II, S. 44 ff., Berlin, 1964, bsds. S. 51 ff.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 4, P. 607–612, BUCUREȘTI, 1968

er von Gleichmaß und Harmonie diese Wirkung erwartet oder ob Rimbaud ausschließlich vom freien Fluß des Paradoxen unter Zurückweisung aller klassischen Formen (in dem berühmten Brief an Paul Demeny wendet er sich gegen die Formauffassung Baudelaires [2]) den Erfolg erwartet. Eluard wurde von beiden Grundtendenzen „moderner" Gestaltung beeinflußt. Er nimmt das Erbe Baudelaires genauso auf wie den freien Fluß absurder Gestaltung bei Rimbaud und fügt beide zu einem originellen Ganzen.

Für die ganze „Moderne" ist die zentrale Stellung des Symbols kennzeichnend. Der Einzelbegriff — wie ihn „Poesie" und magisch schöpferische Sprache setzen — erhält mythische Kraft. An die Stelle des im weitesten Sinne verständlichen ästhetischen Bildes als Element einer realitätsbezogenen Aussage tritt das mythische Symbol, das im Gefüge einer überwirklichen Seinsebene seinen „logischen" Platz hat. Das „synthetisch Einfache" und Absurde zerstören die Verbindungen zum Realen. Diese Neigung zur Überhöhung und mystischen Vertiefung des Symbols durchzieht die Werke der „modernen" Dichter, so daß Eluard aus der Tradition schöpfen konnte.

Neben den Grundprinzipien hat Eluard eine Vielzahl von Einzelmotiven übernommen, die bis auf Ausnahmen schon bei den großen Beginnern der „Moderne" da waren und dann von ihren Nachfolgern übernommen und weitergegeben wurden. Die Symbolisten und später Apollinaire haben kaum etwas grundsätzlich Neues geschaffen. Das gilt auch für den Unanimismus von Jules Romains, der in seinen Grundzügen übernommen ist, mag der Dichter auch seinem mystischen Gemeinschaftskult durch Motivwahl und sprachlichen Ausdruck ein eigentümliches Gepräge geben, das auf den jungen Eluard sehr stark wirkte und noch in der surrealistischen Epoche deutliche Spuren hinterließ.

Die Übereinstimmungen im Weltbild und in den Auffassungen von der Kunst bei Dichtern, die in einem Zeitraum von einem Dreivierteljahrhundert wirkten, entspringen Gemeinsamkeiten in der gesellschaftlichen Position. Die meisten waren kleinbürgerliche Intellektuelle, und alle lebten sie in der bürgerlich kapitalistischen Gesellschaft. Die sich verschärfenden Klassengegensätze ließen diese kleinbürgerliche Schicht einen Ausweg im Übernatürlichen suchen. Der Wille nach einem besseren Leben führte nicht zu realem gesellschaftlichem Handeln, weil mangelnde Erkenntnis und fehlende Bereitschaft zur Aktion nicht überwunden wurden. Also verabsolutierte man den „Geist" als höchste Gegebenheit und gab ihm ein geheimnisvoll mächtiges und zugleich irrationales Gepräge. Die Kunst als magische Waffe des Geistes sollte Mittel des Wirkens sein. Die Überhöhung des „Geistes" und der Kunst entspringt der isolierten und hilflosen Stellung dieser Intellektuellen in der bürgerlichen Gesellschaft. Sie hatten keine echten Bindungen zu den Kräften des Fortschritts. Sie lehnten sich gegen die bürgerliche Gesellschaft ihrer Zeit auf, doch der Protest verströmte in einem abstrakten übernatürlichen Raum.

Bei aller Verschiedenheit der individuellen gesellschaftlichen Position und des Entwicklungsweges ergeben Übereinstimmungen in der Klassenlage Gemeinsamkeiten im Weltbild und in den Auffassungen von der Kunst.

[2] Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954 (Gallimard), S. 273.

Die Dadaisten und Surrealisten bilden originale Bewegungen auf Grund der besonderen gesellschaftlichen Gegebenheiten ihrer Zeit : Dada entwickelt sich zum Surrealismus, ungestüme Nachkriegsempörung wandelt sich zu surrealistischer Gedanklichkeit, weil eine relative Stabilisierung in der kapitalistischen Gesellschaft nach dem Weltkrieg eingetreten war, aber der junge Eluard, der Dadaist Eluard und der Surrealist können ebenso wie andere Richtungen der Moderne Gedanken Baudelaires, Rimbauds und aderer aufgreifen, weil sie in vielem ihrer Haltung zur Umwelt entgegenkommen[3].

Gemeinsamkeiten im Weltbild und in den Auffassungen von der Kunst durchziehen bei allen bedeutsamen individuellen und im Zeitabschnitt begründeten Unterschieden und Variationen das Werk der „modernen" Dichter. Manches wurde bereits aus der Romantik entlehnt, doch ergeben sich hier wesentliche Unterschiede. Einige Romantiker setzten zum Beispiel auf das Irrationale, auf einen extremen Individualismus und auf übernatürliche Mächte, weil sie eine Rückkehr zur alten feudalen Ordnung anstrebten, andere kleinbürgerliche Dichter waren gegen jede echte Demokratie, und ein liberaler Flügel verwendete dieselben Motive teilweise in der Auseinandersetzung mit Restauration und Rückschritt. Die gesellschaftliche Situation war außerordentlich kompliziert. Im ganzen befand sich das Bürgertum noch im Aufstieg.

Soweit Motive aus jener Zeit übernommen wurden, machten sie eine Wandlung durch und veränderten im Gesamtbild der Aussage ihre Gestalt. Für Nerval, Baudelaire und Rimbaud ist zu beachten, daß in ihrem Werk durchaus beachtliche sozialkritische Elemente enthalten sind. Das gilt für Teile ihres Werkes und auch für gewisse Aspekte ihres Schaffens, die der kleinbürgerlichen und bürgerlichen „Moderne" als Vorbild und Anregung gegolten haben. Diese komplizierten Zusammenhänge sind von sowjetischen Forschern bereits dargestellt worden [4].

Diese Umstände müssen natürlich berücksichtigt werden, wenn besonders Baudelaires und Rimbauds Bedeutung für die modernistische Ideologie und Kunstpraxis behandelt wird. Doch ändert das nichts daran, daß sie mit wesentlichen Teilen ihres Werkes die Grundprinzipien und Motive für die Moderne lieferten.

Auf Einzelheiten über die Verbindung der Surrealisten und besonders Eluards zu den Vätern der Moderne kann in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden. Eluard selbst gibt vor allem in den *Premières Vues Anciennes*[5] und in *Poésie Involontaire et Poésie Intentionnelle*[6] eine große Zahl von Künstlern der Vergangenheit an, die er mehr oder weniger als vorbildlich ansieht und aus deren Werken er zitiert.

Wenn man zunächst rein statistisch die in den *Premières Vues Anciennes* und in *Poésie Involontaire et Poésie Intentionnelle* zitierten Dichter und

---

[3] Auf gewisse Zusammenhänge hat unter Negierung der gesellschaftlichen Grundlagen in abstrakt strukturalistischer Form besonders Hugo Friedrich hingewiesen, der die Gemeinsamkeit gewisser Grundhaltungen betont. Vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1956 (Rowohlt).

[4] Vgl. *Istorija franzusskoy literatury* Bd. II, S. 567 ff., Bd. III, Moskau, 1956 und 1959 (Red. I., I., Anissimow i dr.), Isd-wo Akad. nayk SSSR.

[5] In *Donner à Voir*, Paris, 1939, N.R.F.

[6] Villeneuve-lès-Avignon, 1942. Éditions Poésie, 42.

Philosophen betrachtet, so heben sich aus der Vielzahl der Belege mehrere Gruppen heraus, von denen die Dichter der „Moderne" die wichtigste bilden. Baudelaire wird in *Premières Vues Anciennes* schon zahlenmäßig am häufigsten zitiert. Darüber hinaus widmet ihm Eluard ein besonderes Kapitel. Charles Baudelaire und Arthur Rimbaud sind neben Gérard de Nerval die Väter einer lyrischen Richtung in der spät-bürgerlichen Gesellschaft, für die sich die Bezeichnung „Moderne" eingebürgert hat. Ein extremer Irrationalismus, der eine mythische Schöpfer-Phantasie und den aus geheimnisvollen Seelentiefen inspirierten „Traum" der „raison" gegenüberstellt, eine Ontologie, die über die Wirklichkeit einen mythisch übernatürlichen Idealbereich ansetzt, und besondere Auffassungen von der Poesie als zentrale menschliche Aufgabe geben im Einzelnen sehr unterschiedlichen Nachfolgern Gemeinsamkeiten, die sich auch auf dem Gebiet der künstlerischen Form zeigen.

Arthur Rimbaud hat besonders durch die Technik des Absurden gewirkt, die er nach allen Seiten ausbaute, während Charles Baudelaire mehr die Prinzipien und die übergroße Mehrzahl der Einzelmotive stellte. Gérard de Nerval nahm mit seiner absoluten Hinwendung zum mythischen Idealbereich die surreale Grundhaltung am konsequentesten vorweg.

Lautréamont schätzte die Surrealisten am höchsten, weil er am radikalsten den unbedingten „refus" gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft, ihren Sitten und ihrer Denkweise gestaltet. Alle Dichter dieser Richtung schaffen ihr Weltbild aus Opposition gegen die kapitalistische Gesellschaft. Keiner ist jedoch nach Meinung der Surrealisten so kompromißlos wie Lautréamont. Aus diesem Grunde zogen ihn die Surrealisten allen anderen vor und nicht, weil er wesentlich neue Ideen geschaffen hätte, obwohl sich gerade Paul Eluard in bezug auf das mythische Gleichheitsprinzip und entsprechende Poesie-Auffassungen gern auf Isidor Ducasse beruft. Die Plagiats-Idee und die Betonung überindividueller Gemeinschaftlichkeit wird aber vom rebellischen „Grafen" allein in dieser Konsequenz und Explizität vertreten.

In den *Premières Vues Anciennes* und in *Poésie Involontaire et Poésie Intentionnelle* finden sich dann eine ganze Reihe von bekannten Namen, deren Wirken aus der unmittelbaren Folgezeit der großen Vorläufer bis zu den Zeitgenossen der Surrealisten reicht und die die verschiedensten Richtungen repräsentieren. Wenn sie nur Gedanken geäußert haben, in denen Eluard Bezüge zu seinem Weltbild zu entdecken glaubt, dann werden sie unbeschadet ihrer sonstigen Ansichten aufgenommen; denn auf die Offenbarungen des surreal Gemeinsamen kommt es nach seiner Meinug an und nicht auf die Verschiedenheiten in dieser Welt. Wir finden Jules Laforgue, Saint-Pol Roux, Charles Cros, Xavier Forneret, Tristan Corbière, den schon früh „moderne" Bahnen einschlagenden Aloysius Bertrand, Stéphane Mallarmé, Marcel Schwob, Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, Max Jacob, Henri Bataille, sogar Francis Jammes und Paul Claudel, dem man die Versuche zur religiösen Verzerrung der Rimbaudschen Gedankenwelt im übrigen übelnahm, und dann neben anderen die vielen Zeitgenossen, die auf „modernen" Gewässern segelten und von denen einige zeitweise selbst Surrealisten waren, unter ihnen Paul Valéry, André Gide, Jean Cocteau, Henri Michaux etc.

Guillaume Apollinaire wird in den *Premières Vues Anciennes* nicht, in *Poésie Involontaire et Poésie Intentionnelle* zweimal zitiert. Die Philosophie des „Esprit Nouveau" stellt nur eine Variation „modernen" Denkens dar, ohne grundsätzlich Neues zu bieten. Es handelt sich um einen Neuaufguß, um alten Wein in neuen Schläuchen. Dazu kommt, daß Apollinaire im Philosophischen lange nicht so weit geht wie seine geistigen Ahnen und sich mehr auf künstlerische Techniken beschränkt. Auf diesem Gebiet hat er in beschränktem Maße auf die im Ganzen viel radikaleren Surrealisten gewirkt. Er war mehr ein Weiterträger als ein origineller Inspirator.

Doch der Name der Bewegung wurde von ihm entlehnt. Die Sache ist älter, und Baudelaire sprach bereits vom „surnaturel" wie Gérard de Nerval vom „supranaturaliste", aber das Wort „surréalisme" soll Guillaume Apollinaire als erster geprägt haben[7].

Eine weitere wichtige Gruppe stellen die Romantiker dar, die als erste in der bürgerlichen Gesellschaft viele der Grundgedanken entwickelten, die von der „Moderne" und ihren Nachfahren dann ausgebaut wurden. Hier sind es hauptsächlich englische und deutsche Dichter und Philosophen, die Eluard anführt. Novalis am häufigsten, dann Achim von Arnim, Fr. Richter und Jean Paul werden von den deutschen Romantikern zitiert, von den englischen und ihren Wegbereitern vor allem William Blake, dann Shelley, Young, Lewis Carroll und andere.

Neben den Romantikern führt Eluard andere große Dichter an, wenn sie gezeigt haben, daß sie einen „ursprünglichen Blick"[8] besaßen. So aus der französischen Literatur Diderot, Saint-Just, Choderlos de Laclos, Balzac, Stendhal, Georges Sand und Victor Hugo; aus der russischen Tschechow und Dostojewski, aus der deutschen Goethe und Heinrich von Kleist, aus der englischen Shakespeare, Swift, Walpole, Charles Dickens, Thomas Hardy, Thomas de Quincey und andere, aus der amerikanischen Literatur E.A. Poe, Herman Melville und selbstverständlich Walt Whitman.

Neben den Schriftstellern und Dichtern werden viele Aussprüche von Philosophen aufgenommen. In großer Zahl gibt Eluard Zitate seiner surrealistischen Zunftbrüder und Gleichgesinnter wieder, darunter besonders theoretische Darlegungen der bedeutenden modernen Maler.

Die angebliche Verwurzelung in einem mythischen Urgrund bietet die Begründung für die Zusammenstellung der so verschiedenen Poeten und Denker. Die Einzeläußerung wird aus dem Zusammenhang herausgenommen, sobald sie surrealistischem Denken zu entsprechen scheint. Auf die Gesamtheit des Werkes und die besondere gesellschaftliche Einbettung wird zumeist keine Rücksicht genommen. Der unhistorische und eklektische Charakter der surrealistischen Philosophie erhellt auch aus dieser Zitatensammlung ganz eindeutig.

Zwar führt eine ähnliche gesellschaftliche Situierung bei den Dichtern der Moderne zu großen Übereinstimmungen in der Haltung, und die zahlreichen Entlehnungen aus der literarischen und philosophischen

---

[7] Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1956, S. 865/866; in der *Préface* von *Les Mamelles de Tirésias*.

[8] Vgl. den Titel *Premières Vues Anciennes* und oben.

Tradition sind daher konkret zu begründen, aber Eluard geht auch über diesen Rahmen weit hinaus. Die theoretische Erklärung durch eine mythische Universalität kann den Eklektizismus im Denkgebäude nicht überdecken, so sehr der Dichter und seine Mitstreiter auch original in der Gesellschaft ihrer Zeit wurzeln.

Dadaismus und Surrealismus entstehen in einer bestimmten historischen Situation und sind durch sie geprägt. Ihr theoretisches Arsenal entstammt weitgehend einer Tradition, die sie eklektisch verwerten, wobei nur für die Moderne und mit großen Einschränkungen für die Romantiker Gemeinsamkeiten der gesellschaftlichen Lage die Übernahme erklären.

Mit der Tradition setzen sich die Surrealisten bereits im Ersten Manifest auseinander und führen von Chateaubriand (wegen seines „Exotismus") über Victor Hugo (Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête) über Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé bis zu St. J. Perse und Roussel Züge an, die an diesen Dichtern angeblich surrealistisch sind, wobei wiederum das Weltbild dieser Dichter im Ganzen und auch die Frage, ob ihre Realitätssicht und ihre Vorstellungen über Erkenntnis und Ästhetik übereinstimmen, völlig außer acht gelassen werden[9].

Wenn im Zweiten Manifest nur noch Lautréamont Gnade findet und allen anderen Kompromißbereitschaft und Zugeständnisse an ihre Zeit vorgeworfen werden, so ist das eine vorübergehende Erscheinung. Die *Premières Vues Anciennes* beweisen, daß Eluard die Verbindung zur Tradition nicht verleugnete. Die Surrealisten warfen zum Beispiel Arthur Rimbaud vor, daß er Paul Claudel die Möglichkeit zu religiösen Ausdeutungen geboten hätte, und Baudelaire wurden Vorhaltungen wegen seiner christlichen Tendenzen gemacht. All das ändert nichts an den Gemeinsamkeiten in prinzipiellen Anschauungen zwischen den Vätern der Moderne und ihren surrealistischen Nachfahren. Man besann sich auch alsbald wieder auf die Tradition, so daß die Positionen im Zweiten Manifest nur ein vorübergehender Rückfall in dadaistische „Unabhängigkeit" sind. So sehr sich die Surrealisten im einzelnen von Baudelaire und Rimbaud unterschieden, Ähnlichkeiten in der Klassenlage bedingen Übereinstimmungen in den Ansichten.

Das Zusammengehen von Illusionismus und Radikalismus ist bezeichnend für Dadaismus und Surrealismus und allgemein aus der Zuspitzung der Widersprüche im imperialistischen Entwicklungsstadium der bürgerlichen Gesellschaft zu erklären, ohne daß sich alle Einzelbezüge unmittelbar aus den sozialökonomischen Gegebenheiten herleiten lassen. Es ist daher durchaus logisch, daß die Prinzipien dieser Haltung schon zu Beginn dieser Entwicklung entstehen und in dem Maße, wie der Imperialismus wächst, immer stärker zur Wirkung gelangen.

---

[9] André Breton, *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris, 1955 (Le Sagittaire), S. 25.

TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE

EUGENIA OPRESCU

În scrierea japoneză, copacul are o reprezentare grafică foarte sugestivă : o cruce sub brațele căreia se desemnează alte două linii orientate oblic. Brațele crucii imaginează linia orizontului. Partea cea mai importantă a ideogramei o reprezintă trăsăturile de sub orizontală, rădăcinile, ceea ce, deși nu se vede, există și condiționează întreaga ființă a copacului. Cea de deasupra orizontalei desemnează trunchiul și coroana, partea vizibilă a copacului, ceea ce este mai ușor supus schimbării.

În discuția pe care o încercăm, această ideogramă japoneză ca și copacul însuși înseamnă un punct de plecare. Se pune întrebarea — cît de organic a crescut efortul nostru pe construcția înaintașilor. Trebuie să ținem seama de ceea ce s-a făcut înainte, să conservăm niște lucruri vechi care nu mai corespund întru nimic spiritului nostru ? Nu ne sînt de ajuns rezultatele efortului contemporan ?

Din capul locului, bunul simț ne conduce spre unicul raport pe care-l socotim valabil : tradiția fără inovație este o formă seacă, învechită, neviabilă, iar inovația crescută pe vid, nu e inovație ci o construcție artificială ; deci inovația ca atare trebuie să aibă legături cu tradiția.

În *Dicționarul limbii române contemporane* găsim următoarele definiții : *tradiție* = „moștenire de obiceiuri, credințe, datini etc. care se transmit prin viu grai, mai rar prin scris, din generație în generație, constituind o trăsătură specifică a unui popor sau a unui grup social" ; *inovație* =„noutate, schimbare, prefacere, modificare . . .".

Într-un sens mai larg însă, neconsemnat în dicționare, tradiție ar fi un anume fel de a concepe viața, un spirit general al colectivității dintr-un anumit spațiu, spirit care se transmite în timp, modificîndu-se în funcție de orînduirile sociale pe care le traversează, aceste orînduiri căpătînd la rîndul lor o fizionomie specifică datorită acestui complex de fenomene care este tradiția. Ar fi, deci, fluxul vital înglobînd în el morala, sentimentele, comportamentul intelectual al unui grup, flux care vine de dincolo de secole, fertilizînd ziua de azi, aducînd cu sine sevele esențializate a tot ceea ce a fost mai bun în timp.

Modul în care ne-am propus să discutăm tradiția necesită o sumară distincție între aceasta ca atare și același termen folosit în mod curent cu

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, NR. 4, P. 613–620, BUCUREȘTI, 1968

sensul de obicei transmis. Chirurgul francez Ambroise Paré și-a întemeiat obstetrica pe experiență, pe disecția femeilor care au murit însărcinate. „El nu disprețuiește nici învățămîntul clasicilor, dar, în caz de contradicție, nu șovăie să condamne tradiția în numele « experienței »" spune A. Oțetea[1]. Dar „tradiția" în acest sens înseamnă tot o experiență, însă una *depășită*, pe care noile condiții de observație și experimentare medicală au infirmat-o. Fără acea tradiție, fără acel obicei pe care experiențele ulterioare îl neagă, n-ar fi fost posibilă evoluția experimentului.

Credința că pămîntul e plat a fost o tradiție pe care Galilei a infirmat-o. Și în acest caz noțiunea de tradiție e folosită în sensul ei restrîns de credință, de observație aproape împietrită, uneori eronată, alteori demonstrîndu-și valabilitatea.

Obiceiul, credința, nu este însă tot una cu tradiția în sensul discuției noastre. Obiceiul se referă la ceva practic, imediat, cu scop concret. Tradiția e modul general de a acționa, de a gîndi al unui popor ceea ce-l determină exact și-l deosebește de celelalte popoare. E zestrea experiențelor, observațiilor, istoriei și evenimentelor popoarelor, țesute într-un anume fel de spiritul specific al acelui popor. Același eveniment trăit de alte popoare poate lăsa în tradiția lor alte urme — e vorba deci de un mod de a percepe și asimila evenimentele, viața, pe anumite coordonate psihologice, care sînt la rîndul lor rezultatul unor multiple componente.

Tradiția, traversînd epoci, se îmbogățește permanent, se împrospătează, devine actuală în contact cu spiritul înnoitor al vremurilor, deși, la o privire superficială s-ar părea că-l neagă. Ea nu e un dat de la începutul lumii, o ursită a popoarelor, ci un complex de trăsături depinzînd de condiții de spațiu, sociale, economice etc.

Relația tradiție — inovație se încadrează în legea dialectică atît de generală a negării negației, a luptei deci dintre vechi și nou. Pentru a clarifica interacțiunea tradiție — inovație și rezultatul ei (o tradiție îmbogățită cu elemente contemporane, deci un *summum* pe care ziua de azi și-l recunoaște ca al ei), această punere în termeni dialectici trebuie efectuată. Între tradiție și inovație există o contradicție neantagonică, tradiția cuprinzînd în sine un *nu* care are premisele unui *da*.

Ceea ce ni se pare însă nejustificat este termenul de „învechit" aplicat uneori tradiției. Tradiția este marea experiență a lumii, înțelepciunea tuturor generațiilor cu care găsim sau nu afinități. Dacă astăzi o trăsătură a tradiției nu înseamnă nimic, peste douăzeci de ani poate va fi una care ne va servi în lămurirea unor fapte, atitudini etc. Ceea ce azi găsim „învechit" în tradiție, nefolositor, peste un timp poate deveni un neprețuit ajutor în modul de înțelegere a lumii. Tocmai pentru că la formarea ei au contribuit șiruri nesfîrșite de generații, tradiția este de o bogăție inepuizabilă, mereu nouă, mereu plină de resurse pentru diverse timpuri.

Tradiția nu trebuie însă înțeleasă simplist ca o însumare de experiențe, obiceiuri, un tezaur la care fiecare generație mai adaugă cîte ceva, un depozit de avuții pe care-l folosim și apoi îl transmitem mai departe :„... se înțelege de la sine că « discipolii » nu păstrează moștenirea așa cum păstrează arhivarii o hîrtie veche. A păstra moștenirea nu înseamnă cîtuși de puțin a te mărgini la moștenire ... "[2] spune Lenin.

[1] Andrei Oțetea, *Renașterea*, Ed. Științifică, 1964, p. 16.
[2] Lenin, *La ce moștenire renunțăm* în *Opere alese*, vol. I, p. 96.

N. Iorga crede că tradiția nu este decît „lucru transmis", „predare". „Tradiția are exact soarta unei moșteniri — i se schimbă unele laturi conform noilor cerințe. *Deci orice tradiție este adaptabilă*" (sublinierea ns.)[3].

În afară de experiențele, de obiceiurile propriu-zise care fac parte din tradiție, aceasta cuprinde însă ceva mai mult. Experiența de veacuri a unui popor se încadrează într-o matrice, într-o schemă, precum rîul curge într-o albie. Cum rîul nu este rîu decît curgînd în albia lui, iar albia nu-i decît o rîpă seacă fără apa rîului, tot așa, elementele care compun tradiția nu pot fi despărțite. Observația îndelungată a fenomenelor vieții duce la o creștere intelectuală și la îmbogățirea experienței unui popor, dar aceasta se încadrează într-o schemă generală corespunzînd unei cerințe foarte intime a poporului respectiv. Orice popor îndrăgește natura, luptă pentru libertate, își respectă strămoșii, dar fiecare o face într-un mod specific, tradițional. Această interpretare comportă un pericol, și anume acela de a considera tradiția un tipar primar, specific unui popor, în care se vor încadra toate manifestările vieții acestui popor, adică de a considera tradiția ca un *dat*, mai mult sau mai puțin apt de dinamică în timp, dar un dat totuși. Aici desigur trebuie să intervină măiestria dialecticianului care să facă diferențieri subtile, să nu se abată de la dialectica atît de strînsă a fenomenelor, dar totodată să nu simplifice realitatea, pentru că „relațiile sociale, tipul de societate, clasele orientează într-un sens sau altul plasticitatea psihică a omului" [4], făcîndu-l să dea anume răspunsuri unor împrejurări, dînd o fizionomie specifică tradițiilor sale.

Tradiția face parte din sau mai curînd concură la formarea *personalității* unui grup, a unui popor, îl definește, îl deosebește de altul. Această considerație ne duce logic la concluzia că tradiția susține și întărește specificul național.

Adam Schaff [5] observă niște lucruri care au oarecare contigență cu tema acestei discuții. În societățile în care s-a ajuns la un foarte înalt grad de industrializare, în enormele aglomerări urbane legăturile „tradiționale" dintre oameni sînt distruse. Legăturile de rudenie, credință, profesie și vecinătate, în virtutea noilor relații și realități sociale, sînt dezagregate. În schimb, se creează altele noi — sindicale, cluburi, partide, asociații, radio, presă, care fac din individul înghițit în acest enorm mecanism social o celulă legată de societate prin mii de fire, legături ce structurează altfel colectivitatea. Deci în oricare mare oraș vom găsi dezintegrarea relațiilor tradiționale și formarea altora noi, dar, după părerea noastră, tradiția și specificul național se vor menține, oricît de accentuate vor fi uniformizările provocate de noile structuri sociale. Dacă vor dispărea unele legături tradiționale, vor apărea în schimb altele, conformîndu-se nu numai nevoilor momentului ci totodată și fondului tradițional. Dacă vor dispărea legăturile confesionale și vor apărea cele de club, atunci însăși aceste legături de club vor continua într-un fel pe cele confesionale. Aceeași epocă, aceleași imperative, dar altfel tălmăcite, altfel aplicate.

---

[3] N. Iorga, *Tradiție și inovație în artă*, Vălenii de Munte, 1937, p. 10—11.

[4] I. Gulian, *Originile umanismului și ale culturii*, Edit. Acad., 1967, p. 30.

[5] Adam Schaff, *Alienarea și acțiunea socială*, „Revista de filozofie", Tom. 14, 1967, nr. 12, p. 1359—1373.

Forța de circulație pe care o au valorile datorită mijloacelor de comunicație moderne ar duce, după unii, la ștergerea particularităților naționale[6]. Acestei teze însă i se poate opune aceeași concluzie : deocamdată, atît cît putem presupune fizionomia viitorului, specificul național și tradiția se vor menține — menținînd la rîndul lor personalitatea fiecărui popor în parte.

Să luăm, de exemplu, cîntecul sau dansul în tradiția unor popoare de la cele două extremități ale Europei — rușii și spaniolii. Rușii se strîng laolaltă și-și unesc tristețile sau bucuriile în coruri, își fac din cîntec o catedrală a sunetelor în care fiecare voce e o coloană. Au un spirit al fraternității, al solidarității sociale care-i face să fie un multiplu. Spaniolul, dimpotrivă, este un spirit viguros, de o mîndrie nemaipomenită, încăpățînat și singur. El pe de o parte, lumea de cealaltă. Fiecare e un hidalgo, fiul cuiva *anume*, deci în primul rînd un individ diferențiat prin naștere, apoi diferențiat moral. Poate cel mai bine se vede acest lucru în *corrida*, unde dorința de a fi unic este implicată în disprețul pentru viață. Viața și moartea sînt atît de unite, încît, paradoxal, momentul celei mai puternice trăiri este cel al morții. Or, moartea nu este un moment pe care-l poți trăi în colectiv. În cîntecele lor, în dansurile lor, accentul pe unic persistă. În *Cante flamenco* totul se reduce la un om și o chitară. Un bărbat sau o femeie mișcîndu-se în ritmul castanietelor sînt incredibil de orgolioși, aproape depășindu-și conturile fizice, ies din ei respirînd mîndria pînă la pragul demenței. Semeția lui Garcilaso de la Vega, sfidînd cu pieptul gol o oaste de suliți, moartea în arenă a lui Ignacio Sánchez Mejías, cîntată de Lorca (*A la cinco de la tarde*), sînt grăitoare. La celălalt capăt al Europei, la noi chiar, horele sînt simbolul cercului, al multiplului, dansatorul chiuie de bucurie că este cu ceilalți, că le seamănă. În schimb doinele se cîntă de unul singur ș. a. m. d.

Am exemplificat în acest sens tradiția și specificul național cu elemente folclorice pentru că este mai simplu, dar, după cum spunea L. Blaga [7] „o operă de artă nu devine «națională» prin faptul atît de ușor și de conștient ticluit că încheagă în sine un cît mai mare număr de elemente etnografice ; o operă de artă e « națională » prin ritmul ei lăuntric, prin felul sufletesc cum tîlcuiește o realitate, prin întreaga sa afirmare sau tăgăduire a unor valori de viață, prin instinctul care niciodată nu se dezminte pentru anumite forme, prin dragostea invincibilă ce o trădează fără să vrea față de un anumit fel de a fi și prin ocolirea altora. Astfel o operă de artă poate să fie națională chiar fără a cuprinde în filele ei un singur element etnografic".

Desigur, fondul tradițional poate fi cel mai ușor demonstrat cu elemente folclorice, însă tradiția unui popor își pune pecetea pe întreaga sa viață spirituală și materială. Tradiția comportă un sistem de tendințe căruia i se supun, aproape instinctiv, și fără nici o constrîngere, artiști de orientări și temperamente diferite, în felul acesta un element colectiv fiind implicat în creația unui popor sau a unei colectivități. Pîrvu Mutu, Nicolae Polcovnicul, Negulici, Aman, Andreescu, Luchian, Grigorescu, Petrașcu, Pallady, Brancuși, Paciurea, Țuculescu au în artă lor esențe străvechi comune care le dau unitate. „În lucrările lor se simte un anume mod de a privi și de a gîndi care sună armonios cu tot ce se făcuse înain-

[6] Joseph-Emile Müller, *L'art moderne*, 1963, p. 8.

[7] L. Blaga, *Etnografie și artă*, în *Ferestre colorate*, Arad, 1926, p. 99—100.

te ... Experiența artistică a poporului nostru nu e o îngrămădire de stiluri și de meșteșuguri. Ea este cu mult mai mult o istorie a trăirii puternice a vieții "[8].

Tradiția nu trebuie confundată cu forma. „Formele de artă, odată ce au fost create, încercate, transmise și « aprobate » în înțelesul deplin al acestui termen, au un caracter extraordinar de conservator" [9], dar aceasta nu înseamnă că tradiția în artă este forma. Formele, aceste „experiențe sociale solidificate", sînt componente ale tradiției, dar nu sînt tradiția însăși, sînt partea, nu întregul.

Ceea ce ni se pare semnificativ în demonstrația că adevărata tradiție are maximă valabilitate este faptul că tradiția însăși, la un moment dat, devine inovație. După un timp de îndelungi căutări în „contemporaneitate" te oprești și socotești sporul la care ai ajuns. Uneori te surprinde să vezi că drumul de căutări te-a îmbogățit cu înțelegerea — esențială de altfel — că marea avuție o aveai de cînd ai pornit. Și ajungi să descoperi că ceea ce a fost frumos și adevărat pentru bunici este și pentru tine, desigur în parte și dintr-un punct de vedere în concordanță cu nevoile actuale. „Elemente vechi, după toate aparențele de multă vreme uitate, dăinuiesc în noi, continuă să acționeze asupra noastră și ies pe neașteptate la suprafață ... În diferite perioade, în funcție de situația socială și de nevoile claselor în ascensiune sau în regres, diverse elemente latente sau dispărute ies din nou la lumina zilei și se trezesc la o viață nouă"[10].

Deci nou, inovator, este însuși faptul că ți-ai descoperit rădăcinile. Anumite realizări artistice satisfac toate generațiile, pentru că au în ele — general-umanul, dar se întîmplă ca o generație să aibă afinități spirituale foarte apropiate cu o alta anterioară. Afară de specificul ei ca generație a unui moment, mai are unele trăsături care o apropie de alta veche și ajunge astfel să-i descopere laturi ale picturii, muzicii sau poeziei, laturi corespunzînd nevoilor sale.

Inovația propriu-zisă, însă, este acel fenomen (social cultural, economic etc.) de erupție a unor elemente, pregătite dinainte de un complex de factori, erupție care infirmă în parte fenomenele anterioare de aceeași natură, dar ale căror rezultate le va duce mai departe.

Inovația nu este, precum s-ar părea, opusul tradiției, ci continuarea ei. Tradiția și inovația există numai împreună, ele nu pot fi discutate separat. O noutate absolută nu există, ea trebuie raportată la ceea ce a fost valabil înaintea ei.

„Tradiție și înnoire nu sînt două lucruri deosebite, ci același lucru în momente deosebite și în condiții care nu se aseamănă" [11].

Tradiția trebuie să fie coloana vertebrală care să susțină noua construcție, scheletul de fier pe care să se bazeze multitudinea experiențelor. Nenumăratele experiențe trebuiesc raportate la ceva anume pentru a-și avea într-adevăr rostul și valoarea. În gol, multiplicîndu-se la infinit, noutatea își pierde sensul, devine, prin operațiunea de stanțare, o simplă repetare a aceluiași gest. Numai prin comparație și contrast poți stabili adevăratul echilibru, adevărata valoare a componentelor unui proces.

---

[8] Marius Bunescu, *Vibrația în fața realității*, în „Scînteia", 1966, 20 I, nr. 6866.
[9] E. Fischer, *Necesitatea artei*, Edit. Meridiane, 1968, p. 181.
[10] E. Fischer, *op. cit.*, p. 21.
[11] N. Iorga, *op. cit.*, p. 11.

Tradiția și inovația, în artă de exemplu, am putea spune că funcționează pe principiul vaselor comunicante. Este clar că tradiția influențează și susține inovația, iar aceasta la rîndul ei te face să privești cu un ochi avizat și sensibilizat creațiile trecutului. De cîtăva vreme asistăm la o deosebită punere în valoare a creațiilor folclorice. Ce înseamnă această întoarcere spre arta populară, această uimire și admirație în fața icoanelor pe sticlă, a porților și bisericilor maramureșene, a mănăstirilor din Moldova, a covoarelor oltenești? Ochiul plin de peisajul industrial și citadin se întoarce la vechile fapte de artă, prețuind valoarea lor intrinsecă așa cum se cuvine. Nenumăratele experimente ne sensibilizează și ne fac să privim arta veche ca pe o adevărată invovație, să descoperim în ea forme și subtilități apropiate spiritului nostru. De ce plac statuetele negre, de ce place maniera „primitivă" de a crea? La nivelul conștiinței noastre se produce o interferență între saturația dată de căutările contemporane și nevoia de puritate pe care o găsim în începuturi.

La o primă privire se pare că relația tradiție — inovație nu poate acționa decît într-un singur sens, de la tradiție la inovație, și totuși lucrurile sînt mai complexe. Este vorba de factorul subiectiv, de cel ce percepe realitatea artistică. Într-un fel va fi percepută opera lui Giorgione de un contemporan al lui Picasso și Dali decît de un contemporan al lui Van Gogh și Cézanne. De aceea, fiecare epocă se va apropia de o anume latură a trecutului, mai conformă, mai consonantă cu propria-i structură sau, poate, dimpotrivă, opusă în mod violent ei, tocmai din dezideratul completării.

În ultimele decenii, omenirea a cîștigat în experiență științifică spații de secole : „timpul și spațiul uman au devenit mai dense, mai încăpătoare, au înmagazinat infinite date și sensuri. Artistul are de transfigurat o macro- și microlume în vertiginoasă transformare, în care faptul banal are adesea rolul de a electrocuta" [12].

Astfel, vechile concepții despre frumusețe, morală, adevăr și bine capătă o altă interpretare.

Ideea că muzica trebuie să fie de o frumusețe senină este negată de muzica postwagneriană. Compozitorul e tot mai aproape de lumea ideilor și are preocupări sociale și filozofice, care se vor reflecta în arta sa.

„Muzica a încetat să mai fie frumoasă în sensul mozartian al cuvîntului, deoarece, reflectînd la existența spirituală a omului contemporan, compozitorul și-a dat seama că ar minți dacă s-ar exprima idilic, idealist. Sfărîmînd tonalitatea pînă la desființare, contorsionînd și apoi pulverizînd melodia, desfășurînd copleșitor sonoritățile unei percuții infernale, înlocuind delicatețea desenului muzical clasic cu pete brutale, el a preferat să-și atragă învinuirea de ucigător al frumuseții decît să adoarmă luciditatea contemporanilor cu mîngîierile amabilităților muzicale amăgitoare" [13].

Astfel se explică pronunțatul caracter experimental pe care-l are, de cîteva decenii, muzica și arta în gere. Noutățile se succedă necontenit, mijloacele de expresie sînt tot mai des înnoite, încercări îndrăznețe, unele greu de acceptat și imaginat, sînt prezente în sălile de concert, decumpănind publicul legat de formele consacrate, înaripîndu-l pe cel disponibil la nou.

---

[12] Ion Ianoși, *Unitatea și diversitatea artei*, în vol. *Teorie și metodă în științele sociale*, Edit' politică, 1965, p. 489.

[13] G. Bălan, *Străvechea tradiție a reflexivității*, în vol. *Dincolo de muzică*, E.P.L., 1967, p. 212.

Așa cum omul modern stă sub semnul căutării, al invenției, tot astfel și în aceeași măsură, arta sa se modifică, devine o artă care crește sub zodia „ideii". Ceea ce acum un veac avea nevoie de amănunte și sublinieri, astăzi poate fi spus printr-o sumară sugestie, în liniile sale esențiale. Există o sculptură mexicană[14], două mîini împreunate a rugă, cu degetele alungite, izbucnind în sus. Fiecare mînă are doar patru degete, dar toate la un loc pîlpîie ca o flacără, mistuindu-se parcă în forța rugii. De remarcat că datează din epoca clasică (periodizare mexicană 200 — 800 e. n.) — o dovadă că nevoia de abstractizare, tendința spre aceasta este foarte veche. Figurativul este exilat din pictura și sculptura modernă, făcînd loc întrupării ideii cît mai abstract, cît mai esențializat. În ultima jumătate de secol în artă și-au făcut loc atîtea înnoiri, încît s-a vorbit chiar de o „distrugere a limbajului artistic".

„În unele cazuri e vorba de distrugerea universului artistic stabilit. E mai mult decît o distrugere, e o regresiune în haos într-un fel de « massa confusa » primordială. Și totuși, în fața unor asemenea opere ghicești că artistul este în căutarea unor lucruri pe care nu le-a exprimat încă ... Trebuie să reducă la neant ruinele acumulate de revoluțiile plastice precedente, trebuie să ajungă la o modalitate germinală a materiei pentru a putea reîncepe de la zero istoria artei. La mulți artiști moderni se simte că „distrugerea limbajului plastic" nu este decît prima fază a unui proces mai complex și că recreerea unui univers nou urmează în mod necesar..."[15].

Limbajul artistic ca inovație este una dintre temele cele mai discutate pentru că are legături foarte strînse cu problema originalității — problemă față de care nici un artist nu rămîne indiferent[16].

Într-un articol despre „tradiție"[17] Eugen Schileru constata cu multă dreptate că pentru unii „nu ești modern prin felul de a gîndi asupra lumii, vieții sau artei, fel de a gîndi care cristalizează necesar un univers expresiv propriu comunicării, transcrierii, ci ești modern exclusiv prin limbaj, nu ești modern prin ceea ce spui, ci exclusiv prin cum spui, adică prin ambalaj". Autorul, bineînțeles, nu este de părere că limbajul nu trebuie să preocupe pe artiști, dar nu numai limbajul, ci mai cu seamă exprimarea concepțiilor lor despre viață și artă.

Tradiția și inovația au o importanță hotărîtoare în preluarea moștenirii culturale. Lenin sublinia faptul că „marxismul și-a cucerit însemnătatea sa istorică mondială ca ideologie a proletariatului revoluționar datorită faptului că nu a respins cîtuși de puțin cuceririle valoroase ale epocii burgheze, ci dimpotrivă, și-a însușit și a preluat tot ce a fost mai de preț în dezvoltarea de mai bine de două mii de ani a gîndirii și culturii umane. Numai munca necontenită pe această bază și în aceeași direcție, însuflețită de experiența practică a dictaturii proletariatului ca ultima luptă a lui împotriva oricărei exploatări, poate fi recunoscută ca dezvoltare a unei culturi cu adevărat proletare.

Situîndu-se ferm pe acest punct de vedere principial, congresul general al Proletcultului respinge, în modul cel mai hotărît, ca fiind greșite

---

[14] Guia oficial, Museo nacional de antropologia, Salas de arqueologia. Mexico, INAH 1967, p. 81 (Sculptură cunoscută sub numele de „Palma" din El. Tajín Veracruz, 40 cm., piatră).

[15] Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, p. 93.

[16] I. Pascadi, *Național și universal în artă*, în „Arta Plastică", 4/67.

[17] E. Schileru, *Tradiție, inovație și spirit critic*, în „Lupta de clasă", 12/66.

din punct de vedere teoretic şi dăunătoare din punct de vedere practic, orice încercări de a născoci o cultură proprie specială ..." [18].

Problema moştenirii artistice înseamnă totodată însă discernerea „permanenţei" frumosului în istoria gustului estetic, deci o problemă a esteticii şi teoriei diferitelor arte [19].

Tradiţie nu e deci numai ceea ce a fost, şi inovaţie ceea ce urmează ; aci, în afara criteriului cronologic implicat, funcţionează unul de substanţă, de continuitate şi creştere organică. Tradiţia adevărată înlesneşte saltul spre nou, e „sursă de idei, centru de iradiaţie" [20]. Ea implică acţiunea, putîndu-se adapta ritmului istoriei. Tradiţia folclorică, de exemplu, declanşează uimitoare energii cînd e interpretată în arta lor de un Enescu sau de un Blaga. Brâncuşi a distilat din arta populară a Gorjului semnificaţii pe care arta modernă universală le recunoaşte ca pe valori de preţ, iar Ţuculescu, prin scoarţele, prin troiţele lui, prin penele de păun sau infinitul ochilor deschişi, priveşte spre lume o dată cu oamenii de pretutindeni.

[18] Lenin, *Despre cultura proletară—proiect de rezoluţie*, în vol. *Despre cultură şi artă*, 1957, p. 352.

[19] M. Breazu şi M. Popescu, *Dialectica materialistă şi teoria valorii estetice*, în vol. *Teorie şi metodă în ştiinţele sociale*, Edit. politică, 1965, p. 435—447.

[20] C. Ciopraga, *Sensul activ al tradiţiei*, în vol. *Portrete şi reflecţii literare*, E.P.L., 1967.

BIBLIOTECA LUI TITU MAIORESCU

ION STOICA

Biblioteca unui om de cultură este un element de biografie de adîncă semnificație. Mărturia cărților care i-au însoțit ucenicia și împlinirea poate sta alături de orice document, la fel de autentică, dar poate mai plină de înțelesuri și de culoare. O colecție de cărți adunate o viață poartă pecetea deosebită a posesorului, îl reflectă din adîncime, călăuzindu-ne în păienjenișul de relații, de drumuri, de luminișuri și de umbre pe care l-a străbătut. Biblioteca este izvorul care, alături de viața însăși, hrănește opera care se încheagă cu înțelepciunea înaintașilor, o confruntă cu realizările contemporane, dîndu-i personalitate și vigoare. Prezența cărților, a celor mereu la îndemînă, din propria bibliotecă, citite pe îndelete, cu întreruperi și reveniri, rămîne mereu vie, stăruitoare, determinantă.

Personalitate remarcabilă, cu puternică amprentă în dezvoltarea culturii românești din a doua jumătate a secolului trecut, Titu Maiorescu s-a manifestat plenar, atît ca animator cultural, ferment creator, personalitate iradiantă și convergentă în același timp, cît și ca om de știință, filolog cu un deosebit simț al limbii, estetician de factură superioară. Caracterul polarizator al activității sale trebuie, desigur, explicat prin prestigiul de care s-a bucurat, rod al unei formații intelectuale temeinice și multilaterale.

Însemnările zilnice, ținute cu atîta regularitate, consemnează edificator multitudinea de preocupări ale lui Titu Maiorescu, încă din anii de studiu, încadrate sever într-un program riguros și metodic.

Promovînd în cultura noastră gustul și vocația, el a întronat ideea de profunzime, de responsabilitate, a fost un creator de structuri, dovedindu-se el însuși un spirit de rectitudine și de profunzime, o personalilitate clădită pe rigoare și studiu.

Maiorescu citea mult, viziona spectacole de teatru, asculta muzică și cînta el însuși la flaut și clavir, desena. Această, niciodată părăsită, dorință de a studia stă la temelia constituirii impunătoarei sale biblioteci care trecea de 10 000 de volume. „Acesta [Maiorescu — n. n.] avea o cultură de idei bine organizată și o bibliotecă de specialist, care pînă la o anume dată, este completă", scria George Călinescu [1]. Începuturile

[1] G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 5, nr. 1—2, 1956, p. 377.

bibliotecii maioresciene trebuie fixate încă în perioada studiilor primare. Adunate cu grijă pînă în anii din urmă, cărţile i-au întovărăşit toate răscrucile vieţii. Studiul sublinierilor, însemnărilor, ştampilelor şi dedicaţiilor existente pe o bună parte din cărţile rămase de la Titu Maiorescu este un minunat prilej de a pătrunde, uneori pe drumuri neştiute de critica literară, în laboratorul său de lucru, de a recompune momente de viaţă, întregind conturul personalităţii cu linii noi.

Poate că printre primele cărţi ale bibloitecii sale, începută, desigur, la îndemnul tatălui său, Ioan Maiorescu, spirit activ şi patriot de adîncă simţire, erau volumele primite în dar pentru silinţă la învăţătură. Unul din acestea, dăruit în numele lui Ioan Bibescu, ministru între 1849—1853, fratele domnitorului Gh. Bibescu, s-a păstrat pînă azi cu menţiunea scrisă în alfabetul de tranziţie al epocii. Este vorba de lucrarea *Tînărul institutor* de Jean Carroy [2], pe al cărei forzaţ se poate citi : „Mare logofăt şi cavaler Ioan Bibescu, pentru studiu şi bună purtare, lui Titu Liviu Maior". Elevul de mai tîrziu de la şcoala de bună tradiţie „Theresianum" din Viena, deşi avea de învins dificultăţile pe care i le crea originea lui modestă, alături de fii de potentaţi care frecventau cursurile şi, la început, dificultăţile provenite din necunoaşterea limbii germane, a rămas acelaşi model de sîrguinţă pe care sfîrşitul fiecărui an îl răsplătea cu recunoaşterea oficială pe care i-o da premiul. Cărţile din bibliotecă o confirmă.

Volumul lui Karl Litrow *Die Wunder des Himmels* (Miracolele cerului), apărut la Stuttgart în 1854 [3], şi *Juristische Encyclopädie* (Enciclopedia juridică) de H. Ahrens, apărută la Viena în 1857 [4], îi sînt oferite ca premiu, cu dedicaţie, în iulie 1857 şi iulie 1858. Ultimul poartă menţiunea în germană : „Titus Livius Maiorescu a primit această carte destinată premiului întîi al bacalaureaţilor Academiei imperiale şi regale Theresiane din Viena prin ministrul culturii austriece, Leo conte de Thun la 31 iulie 1858".

După absolvirea gimnaziului, studentul Maiorescu se remarcă prin întinderea şi profunzimea lecturilor, iar cînd studenţia rămîne în urmă, laborios şi activ, scrie, ţine conferinţe, îşi conturează proiecte. Tînărul absolvent trebuie să se fi bucurat de o anumită faimă dacă la 21 de ani ţinea deja conferinţe cu caracter periodic la Berlin.

Pe unul din cele şapte volume din *Opere alese* ale lui Wilhelm Humboldt, apărut la Berlin în 1841 [5], primit în dar de la Petre Cîmpeanu,

---

[2] Jean Carroy, *Le jeune instituteur ou le prix de la persévérance*, deuxième édition, Paris, Martial Ardant, Frères [f. a.], BU—23214.

[3] Karl von Litrow, *Die Wunder des Himmels, oder gemeinfaßliche Darstellung des Weltsystems*, vierte Auflage, Stuttgart, Hofmann, 1854, BU—11 316. „Maiorescu erhielt dieses für den Ersten der siebenten Schule am K. K. Theresiengymnasium bestimmte Praemium von Seite der K. K. Theresianischen Akademie am 27. Julie, 1857".

[4] H. Ahrens, *Juristishe Encyclopädie oder organische Darstellung der Rechts- und Staatswissenschaft, auf Grundlage einer ethischen Rechtsphilosophie*, Wien, Karl Gerald Sohn, 1857, BU — 11440 : „Titus Livius Maiorescu erhielt dieses für den Ersten aus den Abiturienten der K. K. Theresianischen Akademie zu Wien bestimmte Praemium durch den österreichischen Kulturminister Leo Grafen Thun, am 31. Juli, 1858".

[5] Wilhelm Humboldt, *Gesammelte Werke*, erster Band, Berlin, G. Reimer, 1841, BU—11277.

după ce la rîndul său acesta îl primise de la Dimitrie A. Sturdza — „spre aducere aminte la începutul anului 1854" cum se specifică în dedicație — , Maiorescu notează pe aceeași pagină :

„Dăruită mie de domnul P. Cîmpeanu, Berlin 10 martie st. n. 1861, în ziua conferinței mele periodice, ținută în „Hotel de Riesin" pentru monumentul lui Lessing din Kamenz".

Deși la acea dată biblioteca lui Maiorescu număra doar cîteva sute de volume, din spirit de ordine și gîndindu-se, probabil, la proporțiile pe care le va avea mai tîrziu el își comandase un „ex libris", o ștampilă rotundă pe care erau gravate în apropierea circumferinței cuvintele „Biblioteca Titu Livie Maiorescu", iar în mijloc, inițialele, într-o împletitură de linii [6]. Stabilirea modelului și textului *ex libris*-ului maiorescian s-a făcut la propunerea lui Ioan Maiorescu. Prezența medianului *Liviu* îi provoca însă aversiune fiului care respingea orice tendință latinizantă. După moartea tatălui său nu mai utilizează niciodată al doilea nume, iar ștampila pe care o aplicase pînă atunci discret, în dreapta paginii de titlu, cu un tuș verzui, rămîne uitată. Ea nu mai apare pe nici una din cărțile procurate ulterior.

Biblioteca lui Titu Maiorescu s-a îmbogățit continuu, ca urmare a neîntreruptei pasiuni pentru studiu care l-a întovărășit pretutindeni, în țară și în străinătate. În multe din însemnările zilnice, el amintește de cărțile care îl interesează, de cele pe care le cumpără, de lecturile necesare cursurilor ori scrierilor sale. Lectura, studiul au fost pentru Maiorescu o permanență și biblioteca sa oferă un convingător argument pentru a respinge afirmația, formulată uneori, cu privire la o anumită închistare a criticului în universul studiilor din tinerețe. Cînd, de pildă, profesorul Du Bois-Reymond publica în 1891 disertația sa de răsunet *Über die Grenzen des Naturerkennens* (Despre limitele cunoașterii naturii)[7], Maiorescu și-o procură fără întîrziere, îi transmite profesorului într-o scrisoare aprecierile sale și o traduce pentru cititorii români. Cartea, aflată în biblioteca sa, poartă urmele unui studiu de adîncime. La Viena, într-una din desele sale călătorii în străinătate, pornite dintr-o nevoie de diversitate care era intensă sub masca de calm imperturbabil pe care o afișa, criticul notează printre cumpărături și ediții din opere ale lui George Elliot și Darwin. La 28 iulie 1882, la Londra, cu prilejul intervenției chirurgicale pe care a suferit-o soția sa Clara, Maiorescu, fire iscoditoare, cercetează marile monumente istorice și culturale ale capitalei engleze. Iubitorul de cărți e prezent și aci. Cel care îl socotea pe Shakespeare drept culme a creației poetice („Shakespeare, modelul cel mai perfect pentru tot ce se va chema vreodată fantesie de poet..." — *Despre poezia românească*) notează în însemnările zilnice: „Mai înainte mi-am cumpărat Shakespeare complet, în volume mici, legate frumos, puse într-o cutie, cu 11, 1/2 shillingi".

Figură centrală a culturii noastre, din cea de-a doua jumătate a secolului trecut, Maiorescu a polarizat atenția, interesul și recunoștința

[6] Condorcet, *Vie de Voltaire* nouvelle édition Paris, Brissot-Thivars, 1822, BU—6272; Bernardin de Saint Pierre, *Œuvres choisies*. Contenant *Paul et Virginie, La chaumière indienne, Le café du Surate, Voyage en Silésie, A l'île de France, L'Arcadie, De la nature de la morale, Vœux d'une solitaire*, Paris, Libraire de Firmin Didot, 1859, BU—10756.

[7] Du Bois-Reymond, *Über die Grenzen des Naturerkennens*, Leipzig, Veist et comp., 1891, BU—16 400.

celor mai de seamă reprezentanți ai științei, artei și literaturii din această perioadă. O bună parte dintre aceștia și-au manifestat admirația trimițîndu-i cu dedicație volume abia ieșite de sub teascuri. Biblioteca lui Maiorescu se constituie astfel ca una din cele mai bogate colecții, purtînd nu numai pecetea interesului eruditului, ci înregistrînd în același timp pulsația epocii.

Stabilirea provenienței unor cărți scoate adesea la iveală legături rămase uitate de istoria literară dar edificatoare într-un anume sens, precizează raporturile pe care le-a avut cu mișcarea culturală a epocii și întinderea acestor raporturi, arată, uneori, chiar evoluția relațiilor cu una sau alta din grupările politice și literare ale vremii. Unele din volumele bibliotecii maioresciene, de pildă, poartă o ștampilă seacă cu numele lui Ion Botezat [8], care ar putea fi fostul coleg mai mare al lui Mihai Eminescu la gimnaziul din Cernăuți și bibliotecar, înaintea sa, la biblioteca din locuința lui Aron Pumnul. O parte însemnată din primele ediții ale operelor poeților și prozatorilor români contemporani criticului au intrat în biblioteca acestuia însoțite de cuvinte de admirație și respect. Cu tot caracterul de circumstanță pe care îl au adesea aceste dedicații, ele trebuie considerate totuși ca dovezi ale unei prețuiri reale. V. Alecsandri [9], Iacob Negruzzi [10], Vasile Conta [11], N. Gane [12], V. A. Urechia [13], Panait Cerna [14], C. Rădulescu-Motru [15], Emil Gîrleanu [16], Mihail Sadoveanu [17], pentru a cita la întîmplare numai o mică parte din numele prezente pe cărți, i-au trimis volumele „în semn de respect deosebit și de admirație", cum scrie Mihail Sadoveanu pe opera sa *Mormîntul unui copil*, apărută la București în 1906. Interesante sînt cele cîteva dedicații semnate de Bogdan-Petriceicu Hasdeu. Dacă în 1867, de pildă, o dată cu ediția a 2-a din *Răzvan-vodă* [18] el scria pe pagina de titlu

---

[8] Adalbert Stifter, *Studien*, erster Band, Defth, Gustav Heckenest, 1857, BU—10 603.

[9] V. Alecsandri, *Lipitorile satului*. Dramă în 3 acturi și 2 tablouri. *Ultra-demogogul și ultra-retrogradul. Cinticele comice*, Iași, Tipografia Bermann-Bileski, 1863, BU—12482 : „D-lui Tit Liviu Maiorescu. Suvenir din partea autorului. Iașii 24 iunie 1863".

[10] Iacob Negruzzi, *Scrieri complete*. 6 vol., Buc., Socec et. comp., 1893—1897, BU—4956 : „Lui Maiorescu în amintirea timpurilor în care am scris această carte".

[11] V. Conta, *Încercări de metafizică materialistă*, Iași, Tipografia națională, 1880 ,BU—12 514 : „D-lui T. Maiorescu ca semn de considerațiune și sinceră afecțiune".

[12] N. Gane, *Păcate mărturisite* , Iași, Iliescu, Grossu et comp., 1904, BU—12 617 : „D-lui T. Maiorescu, dascălului și conducătorului nostru din vechea Junime literară, spre amintire din partea autorului".

[13] Miron Costin,*Opere complete*. După manuscripte, cu variante și note, cu o recensiune a tuturor codicelor cunoscute pînă astăzi. Bibliografia, biografia lui Miron Costin, un glosariu lucrat de D. L. Săineanu, portrete, facsimile diverse, de V. A. Urechia, Buc., Tipografia Academiei Române, 1886, BU—4541 : „Domnului T. Maiorescu, mic semn de cea mai naltă considerațiune de la vechiul amic și devotat servitor".

[14] P. Cerna, *Poezii*, București, Minerva, 1910, BU—5115 : „Domnului Titu Maiorescu în semn de nemărginită iubire și admirație".

[15] C. Rădulescu-Motru, *Zur Entwicklung von Kants Theorie der Naturkausalität*, Leipzig, 1893, BU—4473 : „Ilustrului meu profesor Titu Maiorescu, în semn de adîncă recunoștință".

[16] Emil Gîrleanu, *Bătrînii*. Schițe din viața boierilor moldoveni. Buc., Minerva, 1905, BU—12284 : „D-lui T. Maiorescu, semn de adînc respect și nețărmurită admirație".

[17] Mihail Sadoveanu *Însemnările lui Neculai Manea*, Buc., Minerva, 1907, BU—11166 : „Domnului Titu Maiorescu în semn de distinsă considerație".

[18] B. P. Hasdeu, *Răsvan-vodă*, ed. a 2-a, Buc. Tipografia lucrătorilor asociați, 1867, BU—1 2772.

„D-lui T. L. Maiorescu în semn de amiciă, de stimă şi de confraternitate", peste şase ani, în 1873, pe volumul de *Poesie* [19], apărut la „Tipografia Laboratorilor români", dedica maliţios, cu ortografia incertă a vremii: „Inamicului versurilor melle D. T. L. Maiorescu, primulu essemplaru eşitu de sub presă ca suveniru". Astfel constituită, biblioteca lui Maiorescu era de o mare diversitate, atestînd pluralitatea cunoştinţelor sale, sfera largă de informaţii care i-au stat la îndemînă. Cît de diversă era biblioteca maioresciană atestă atît resturile ei de azi, cît şi unele din propriile declaraţii şi însemnări ale lui Maiorescu. Dacă predominau lucrările de filologie şi filozofie, nu erau neînsemnate însă nici colecţiile de opere istorice, de artă, juridice, de psihologie etc. Într-o scrisoare către Emilia Humpel, dorind s-o convingă că este destul de informat în ce priveşte evoluţia unor alienaţii mintale, mărturiseşte, ca argument decisiv, că a adunat în timp un număr mare de lucrări de psihologie a delicvenţei. Autorii prezenţi în biblioteca lui Maiorescu sînt de primă importanţă; de la Homer, Aristotel şi Lucreţius, la Shakespeare şi Hugo Grotius, la Darwin şi Marx.

Dacă prin diversitate, prin dedicaţiile pe care le poartă şi chiar prin valoarea lor propriu-zisă cărţile bibliotecii maioresciene trezesc un interes deosebit, este incontestabil, însă, că importanţa lor cea mai mare rezidă în sublinierile şi însemnările pe care Maiorescu însuşi le-a făcut pe o bună parte dintre ele. Aceste însemnări vorbesc despre profunzimea cu care studia, confirmă unele direcţii ale criticii sale, indică evoluţia receptivităţii sale faţă de mişcarea de idei a vremii. Încă din primii ani de studiu Maiorescu se obişnui să citească cu creionul în mînă, subliniind fraze ori paragrafe întregi, scoţînd nenumărate note marginale. Lucrările lui Karl Litrow şi H. Ahrens primite ca premiu în 1857 şi 1858, despre care am amintit anterior, abundă în sublinieri şi observaţii. Pe forzaţul cărţii lui Adalbert Herman Daniel, *Handbuch der Geographie* (Manual de geografie), apărută la Frankfurt pe Main în 1859[20], Maiorescu scoate cîteva idei, care îl interesau, cu trimiteri la paginile de la care fuseseră extrase. Cunoscuta *Istorie generală a Daciei sau a Transilvaniei, Ţerei Muntenesci şi a Moldovei* a lui Dionisie Fotino [21], după un forzaţ care cuprinde o însemnare cu privire la tehnica socotirii anilor de la zidirea lumii, în ani ai erei noastre, în cronicile româneşti, şi o alta relativă la *Cronica* lui Huru, cuprinde nenumărate pagini cu sublinieri, corecturi ale unor greşeli de tipar şi observaţii privitoare la inexactităţi de date istorice, nume de dregători etc.

---

[19] Bogdan Petriceicu-Hasdeu, *Poesie*, Buc., Tipografia Laboratorilor români, 1873, BU—15145.

[20] Adalbert Hermann Daniel, *Handbuch der Geographie*, 1—3 Theil, Frankfurt a. M., Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1859, BU—11361.

[21] Dionisie Fotino, *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Ţerei Muntenesci şi a Moldovei*. Traducere de George Sion. Buc., Imprimeria Naţională a lui Iosef Romanov et comp., 1859, BU—11352: „Anii de la zidirea lumii în hrisoavele române se transformă în ani de la Cristos: de la 1 sept. — 1 ian. prin subtragere de 5 509; de la 1 ian.—31 aug. prin subtragere de 5508. Hurul, cronica, falsă, fiindcă caracterele şi abrevierile scrierii lui Cantemir de pe la 1700 (vezi litogr. din ediţia *Chronicului Romano-moldovlahilor* de Săulescu, 1835, înainte de demonstrarea pretinsă a lui Huru) sunt tocmai acele ca în cronica Huru (facsimile public. pe lîngă toate ediţiile) pretinsă de la 1495. Aşa „Traian" din 11 mai 1869".

Cartea lui Franz de Champagny, *Les Césars*, apărută la Bruxelles în 1853 [22], a fost una din lecturile asupra cărora Maiorescu a stăruit îndelung. Cu o nemulțumire aproape furioasă el a notat pe pagini întregi cuvîntul *vide*, uneori și de 2—3 ori pe aceeași pagină. Cînd autorul își permite unele comparații (p. 266) între epoca modernă și vremea împăratului Claudiu, arătînd că aceasta din urmă are pentru el un farmec deosebit, provocîndu-i reverii, Titu Maiorescu notează iritat : „curioasă paranteză personală".

În însemnările zilnice sînt cîteva note referitoare la lectura lucrării lui Herbert Spencer *Les premiers principes*, apărută la Paris în 1871 [23]. În mai multe zile la rînd Maiorescu notează că lucrarea i se pare greoaie, confuză, cu idei eronate. Volumul, păstrat în biblioteca sa, cu mulțimea însemnărilor pe care le poartă, oferă material pentru un întreg studiu cu privire la opiniile criticului față de principiile filozofice expuse de Spencer. Pe forzațul cărții Maiorescu scrie : „Confuz. Nu înțeleg nimic din vina lui, nu din a mea". Urmează apoi pagini întregi cu note marginale în care se exprimă acordul sau dezacordul cu unele puncte de vedere, se fac referiri la lecturi anterioare etc. Ar merita o analiză amănunțită și însemnările de pe lucrarea lui V. Conta *Teoria fatalismului*, apărută la Paris în 1877 [24], ale căror referiri la problemele de conținut ale operei lui Conta ar îmbogăți cunoștințele noastre despre concepția filozofică a criticului.

Atunci cînd Conta afirmă (p. 62) că oricînd o funcție organică este stînjenită simțim o anumită neliniște, o suferință care avertizează asupra stării anormale, Maiorescu notează marginal : „faux". Din păcate fraze întregi, unele de o importanță deosebită (p. 88—94, 105), au fost trunchiate din lipsa de atenție a unor legători neavertizați.

Cele mai interesante însemnări sînt, însă, fără îndoială, cele de pe volumele de literatură română contemporană. Prin ele pătrundem în laboratorul criticului, sîntem la originea sintezelor care urmau să se împlinească.

Minuțiozitatea observației și, în același timp, importanța deosebită pe care o acordă criticii filologice sînt evidente în studiul celor mai multe însemnări, dar cu deosebire în cele rămase pe volumul care conține mediocra „dramă de triunghi" a lui Eugen Lovinescu *De peste prag*[25]. Maiorescu a citit-o cu o atenție deosebită, notîndu-și marginal observațiile. O primă categorie a acestor însemnări are în vedere unele indicații ale autorului, care, înaintea sau la sfîrșitul unor replici, i se par a denatura comportamentul personajului, impunînd gesturi nefirești. La pagina 3, de pildă, la mijlocul unei replici a personajului Ana, există indicația de gestică : „tăind cu mîna", care se repetă și în alte replici. Maiorescu reține și notează toate paginile la care aceasta revine (13, 19, 25). De

---

[22] Franz de Champagny, *Les Césares*, tom. 1—2, Bruxelles, Aug. Deceg., 1853—1854, BU—10 977.

[23] Herbert Spencer, *Les premiers principes*. Traduit de l'anglais par M. E. Cazelles, Paris, Germer Baillière, 1871, B U —11 042.

[24] B. Conta, *Théorie du fatalisme. Essai de philosophie matérialiste*, Bruxelles-Paris, G. Mayolez, Germer-Baillière, 1877, BU 141 (R)/C 69 tf.

[25] Eugen Lovinescu, *De peste prag*. Dramă în trei acte. Ploiești, Stabilimentul de arte grafice „Progresul", 1906, BU—16 A 471.

altfel sensul sublinierii poate fi căutat şi în faptul că o altă indicaţie asemănătoare (ferind cu mîna) se repetă şi ea, uneori pe aceeaşi pagină cu cealaltă. Mai departe, indicaţia : „glacial", repetată la p. 37, 46, 48, 56, îl nemulţumeşte provocîndu-i note ironice („tot glacial" — p. 47 ; „rece, după glacial?" — p. 56). Cînd autorul neglijează unele indicaţii de care depinde mişcarea personajelor în scenă, Maiorescu nu ezita să le formuleze, aşezîndu-le între paranteze la locul potrivit (p.50).

O bună parte din însemnări vizează termenii improprii, neologismul inutil, exprimarea nefirească. Uneori pretenţiile criticului merg atît de departe, cer atîta precizie, încît, dacă întreaga sa operă şi activitate nu l-ar fi impus ca pe un mare sensibil, ca pe un profund receptiv la frumos, i s-ar putea imputa o anumită ariditate.

Cînd, într-o replică, personajul Ana vorbeşte despre „iluziile naufragiate în căsătorie" (p. 8), Maiorescu subliniază cuvîntul *naufragiate*, propunînd folosirea cuvîntului *pierdute* ; altă dată (p. 11), pentru *imobilă* propune termenul *nemişcată*. În replica Anei „Dar inimile care se îndepărtează se înstrăinează" (p. 12) crede că termenul *oamenii* este mai propriu decît *inimile*, şi îl scrie alături.

Multe din notele marginale se referă la conţinutul unor replici, subliniind caracterul lor, uneori preţios, alteori brutal ori lipsit de autenticitate. Cînd personajul Sandi spune : „Ano, scumpă Ano, tu nu eşti bine" (p.7) în loc de „tu nu te simţi bine", Maiorescu subliniază replica notînd-o cu un *nb* marginal. Vorbind despre fratele său Luca, personajul feminin Lolota spune : „Dacă a fost prin atîtea ţări străine, n-a uitat oare româneşte ? Dar el ştia atît de multe şi vorbea atît de puţine ! Numai cîteodată mă lua în odaia lui, îmi punea o floare în păr şi începea să-mi spună lucruri ca din carte. De ce oare era el atît de trist întotdeauna ? Vorbea aşa de puţin !" (p. 15). Atît observaţia mirată şi prea amănunţită a Lolotei, o fetiţă de nouă ani, cît şi compoziţia personajului Luca îi par nefireşti lui Maiorescu şi notează la sfîrşitul replicii: „nenatural". La p.56, Luca, vorbind cu aceeaşi Lolota, îi zice : „Eşti o copilă naivă şi nenorocită". Fetiţa nu este nici nedumerită nici indignată de cuvintele fratelui, ceea ce îi pare din nou neverosimil criticului, care însăilează alături : „Şi ea nu răspunde la vorba nenorocită ?". Alteori crede că momentul dramatic nu permite folosirea unor cuvinte (p.30), îi par nepotrivite şi supărătoare unele repetiţii (p. 12), subliniază conţinutul nu tocmai exact al unor afirmaţii (p. 24).

Aproape fiecare pagină poartă însemnări : „brutal" (p.60), „nenatural" (p. 61), „fals" (p. 62), ori sublinieri revelatoare pentru scrupulozitatea şi finеţea cu care Maiorescu cîntărea rotunjimea replicii şi efectul ei dramatic.

Atent la amănuntele textului, el observă, de asemenea, aproape toate neglijenţele tipografilor, semnalînd omisiuni ori dublări de litere, inversarea numelor personajelor etc.

Tot din 1906 datează şi însemnările pe volumul de nuvele al lui Ioan Al. Brătescu-Voineşti *În lumea dreptăţii* [26]. Criticul face o adevărată vînătoare de situaţii nenaturale, termeni echivoci, greşeli de tipar.

---

[26] Ioan Al. Brătescu-Voineşti, *În lumea dreptăţii*, Iaşi, Editura „Vieţii Româneşti", 1906, BU—A 4 505.

Fraza de început a povestirii care dă titlul volumului îi prilejuiește și prima observație : „De ce s-o fi ducînd Andrei Rizescu să-și petreacă seara la avocatul Vineanu, a cărui soție primește în toate joile, nu știe nici el" — Maiorescu subliniază cuvîntul *seara* și notează alături : „Toate serile sau numai joi ?".

Pentru Andrei, personajul central al povestirii, domnișoara Elena Murgu este o cunoștință mai veche, instalată puternic în amintire. Cînd are confirmarea că cei doi s-au cunoscut anterior, Maiorescu găsește nepotrivită întrebarea lui Andrei „Unde am mai văzut eu figura asta ? (p. 3) și întreabă la rîndul său într-o însemnare marginală : „Cum de nu și-a adus aminte ?" (p. 6). Claritatea exprimării este pretenția cel mai insistent urmărită de critic. În fraza :„ . . . și apoi cînd nu privești cu nepăsare mersul stărilor sufletești ale oamenilor, fără să vrei, pe nesimțite, te simți împins spre mîhnire și spre mizantropie, văzînd zilnic pe oameni sub același unghi al sfîșierilor și întremîncărilor pentru un peticel de interes" (p. 9), mentorul „Junimii" subliniază cuvintele *pe nesimțite, te simți* și *întremîncărilor*, apasă două minusuri pe oglinda paginii și, după un semn de exclamație, scrie : „limba".

Cînd, portretizînd copilul lui Andrei, autorul spune : „și e așa de înțelept și de cuminte", criticul subliniază toată propoziția și scrie alături : „rău, pleonasm".

La pagina 41, în dreptul unei acolade largi, o însemnare pozitivă : „Bine spus". E interesantă această însemnare pentru că de data aceasta nu se referă la felul cum se exprimă personajul „nenea Mache", ci la ceea ce spune el : „Ascultă-mă pe mine, eu sînt om bătrîn și am îmbătrînit în lumea asta a tribunalului. Dumneata nu faci de advocat. S-a isprăvit : nu faci de advocat ! Advocatul, mai ales într-un oraș d-astea micile, va să fie șmecher, șiret și la dumneata șiretenia ca la mine în palmă. Nu te văz eu ? dumitale îți plac altele : cititul, vioară ; habar n-ai de lume și de chichițele ei . . . Afară numai dacă nu vrei să mori de foame.

— Ei bine, dar ăilalți cum trăiesc ?

— Care ăialalți ? Păi ți-i număr pe dește. Sunt vreo cinci care cîștigă parale mai bune și mai mult cu afacerile decît cu advocatura ; dar ca ăștia n-o să ajungi să cîștigi niciodată, pentrucă n-ai nici situația lor politică, nici firea lor, nici nu începi în condițiile în care au început-o ei. E ! cînd a început advocătura Vineanu și Berlescu, nu erau aici în oraș decît doi advocați și ăia practicanți, fără titlu. Azi sunt treizeci ; vii dumneata al treizeci și unulea . . . Afară de Vineanu și de Berlescu mai e Beneș, Urziceanu și Amedeu, care cîștigă ceva, ăialalți abia dacă își cîștigă pîinea de toate zilele ; și bagă de seamă, nu e unul din ăștia care să n-aibă ca dumneata nici o altă stare, nici legături de rudenii în oraș și în județ. Și să mai știi de la mine, clientul nu vine la advocatul cinstit care știe carte și care vorbește frumos, se duce la ăl care știe că are trecere. Uite-te dumneata la Berlescu. Să zici că e vreun om învățat ? Nu e ; cum vorbește, l-ai auzit : la fiecare zece vorbe „ăă . . . ăă . . . ", dar năpădesc clienții la el că e tare și mare" (p. 41).

Cunoscînd bine lumea tribunalelor pe care o frecventase intens în multele sale procese și fiindu-i aproape naivitatea și credința în victoria dreptății lui Andrei, Maiorescu va fi simțit, desigur, prin propriile experiențe, adevărul din cuvintele lui „nenea Mache".

La sfîrșitul celei de-a doua povestiri a volumului, *Vîrcolacul*, criticul notează : „așa și așa, dar bine povestit" după *Puiul* : „falsă sentimentalitate, încolo bine", pe ultima pagină a povestirii *Un om:* "E bine, dar prea puțin. Cam slab; nu destul de incisiv. Bun stil",

Evident, aceste note nu pot închega pentru noi concluzii cuprinzătoare, nu ne ajută să aflăm ce sinteze critice trebuiau să fundamenteze aceste adnotații, aceste „vademecum" ale memoriei sale, dar oferă amănunte deosebit de interesante asupra stilului de lucru al criticului.

Practica sublinierilor și însemnărilor a generat uneori interesante schimburi epistolare, care pun în lumină un Maiorescu maleabil și cu tact, critic sever, dar nu imperativ. Într-o scrisoare din 7 iunie 1914, către C-tin Gane, criticul specifică, referindu-se la volumul acestuia *Amintirile unui fost holeric*, apărut în același an : „Am însemnat în exemplarul ce mi l-ai trimis greșelile de tipar pe care le vei îndrepta la a doua ediție".

Într-o a doua scrisoare din 8 iulie 1914 [27] referindu-se la același volum el scrie : „Dar te rog să știi că eu uu primesc o ascultare oarbă. Eu sînt numai un cititor cinstit ; D-ta ca autor cinstit ai datoria să mă auzi, dar n-ai să mă asculți decît dacă observările mele se potrivesc cu propriul d-tale simțămînt, deșteptat dar nu impus de mine".

Este una din cele mai frumoase declarații pe care le poate face un critic literar. În biblioteca lui Maiorescu se aflau și exemplare adnotate din propriile lucrări. Cu prilejul „zilei cărții", la 20 mai 1933, Biblioteca Fundației Universitare a organizat o expoziție de rarități din fondurile sale de publicații. Între acestea se afla și un exemplar din ediția a 5-a a *Logicii* [28] lui Maiorescu, cu numeroase note ale autorului, care pregătea o reeditare. Din motive pe care nu le cunoaștem, exemplarul n-a rămas însă în posesia bibliotecii. Peste șapte ani, în 1940, îngrijind o nouă ediție din *Logica* [29], „cu îndreptările, adăogirile și însemnările autografe ale autorului", I. Brucăr scria: „Aceste note sînt transcrierea exactă a însemnărilor pe care însuși Maiorescu le-a făcut pe un exemplar al *Logicii* sale. Acest exemplar a fost proprietatea răposatului Gh. Vălsan și am putut să-l consult fiindu-mi pus la dispoziție de d-l Gh. T. Kirileanu prin mijlocirea d-lui I. A. Rădulescu-Pogoneanu ...".

Pentru Maiorescu, cartea era nu numai un depozit de cunoștințe ci și o punte de legătură între oameni, o purtătoare de mesaj. Studenților în care își punea nădejdi, cei ale căror lucrări obținuseră calificative superlative, le făcea adesea daruri în cărți. Uneori prima legătură cu un tînăr pe care îl prețuia se făcea prin intermediul cărților. Pe cînd era docent privat la Universitatea din Viena, Sextil Pușcariu, de pildă, a primit vizita criticului, care, în semn de încredere în posibilitățile sale de afirmare, i-a dăruit *Dicționarul* lui Palliopi, frumos legat, însoțit de o dedicație. În ziua morții lui Eminescu, Maiorescu i-a dat lui N. N. Săveanu, fost student al său, un volum din ediția a 3-a a *Poeziilor* lui M. Eminescu, însoțind gestul de

---

[27] I. R. Y. Brownok, *Două scrisori de Titu Maiorescu*, în „Convorbiri literare", 57, mai 1925, p. 330.

[28] Cf. Al. Tzigara-Samurcaș, *Fundațiunea universitară Carol I, 1891—1931*, Buc., 1933, p. 164.

[29] Titu Maiorescu, *Logica*. Cu îndreptările, adăogirile și însemnările autografe ale autorului. Cu adnotări, note și un studiu introductiv de I. Brucăr, Buc., 1940, p. 5.

cuvintele : „Ia-o, îmi spune, poate te serveşti de ea, este o duioasă amintire a zilei de azi" [30].

Titu Maiorescu era convins că bibliotecile sînt pentru tineret drumuri deschise spre izvoarele culturii, pe care o concepea nu numai ca pe o înălţare a spiritului, ci ca pe o „sarcină ce reclamă şi consumă neîntrerupt puterile vitale ale unei naţii" (*Direcţia nouă*). Educarea tineretului într-un spirit de probitate şi cu aspiraţia permanentei deveniri era unul din gîndurile sale cel mai scumpe. „Influenţa asupra tinerimii studioase îmi pare mereu foarte importantă"[31], scria el într-o scrisoare către Petre Carp din 19 iunie 1884. Credincios acestei meniri Maiorescu a făcut importante donaţii Bibliotecii Centrale Universitare din Bucureşti. În 1896, la doi ani după deschiderea Bibliotecii Fundaţiei Universitare, el îi scria lui Gh. Dem. Teodorescu, primul director al acesteia, că donează cîteva zeci de volume între care se aflau şi primele numere din 1847 ale „Foaiei pentru minte inimă şi literatură"[32]. În dările de seamă ale bibliotecii, Maiorescu figurează de acum înainte cu regularitate printre donatori. În 1904 inventarele bibliotecii consemnează o donaţie de 573 volume cu caracter filozofic şi literar, iar după donaţia impunătoare din 1914 numărul total al volumelor cu care a înzestrat Biblioteca Fundaţiei Universitare ajunge la 4991. În arhiva fostei facultăţi de filozofie şi litere a Universităţii din Bucureşti se păstrează şi copia unei scrisori a lui Maiorescu din 11 noiembrie 1910 adresată decanului de atunci al facultăţii, profesorul Ion Bogdan[33] :

„Domnule Decan

Ca unul ce am fost timp de douăzeci şi cinci de ani profesor la Facultatea de Filosofie şi litere din Bucureşti, mă cred dator să contribui şi eu la sporirea bibliotecii ce aţi înfiinţat-o de curînd. Pentru acest scop am onoare să vă trimit alăturat peste una mie patru sute de volume şi broşuri, cuprinzînd opere filozofice şi literare...".

Ion Bogdan îi trimite la 27 nov., acelaşi an, o frumoasă scrisoare de mulţumire[34]. Tot în noiembrie 1910, 135[35] volume şi fascicule de opere juridice din biblioteca criticului îmbogăţeau fondurile de publicaţii ale bibliotecii Facultăţii de drept.

---

[30] Vladimir Dogaru, *Alte mărturii inedite despre Eminescu*, în „Argeş", 2, nr. 6, iunie 1967, p. 11.

[31] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. 2, Buc., Socec, 1940, p. 247—249.

[32] Arhiva B.C.U., Buc., dosar 5, fila 5.

[33] Arhiva B.C.U., Buc., Facultatea de limbă şi literatură română, dosar *Acte vechi*, nr. 169.

[34] Arhiva B.C.U., Buc., Facultatea de limbă şi literatură română, dosar *Acte vechi*, nr. 169.

[35] Arhiva B.C.U., Buc., Facultatea de drept, Scrisoarea din 10/29 nov. 1910.

Şi alte biblioteci din ţară au beneficiat de gratitudinea lui Titu Maiorescu. În 1874, în anul în care Eminescu devine bibliotecar, Maiorescu trimite la 31 martie lui Samson Bodnărescu, directorul de la acea dată, 75 de volume pentru Biblioteca Centrală a Universităţii din Iaşi[36].

Biblioteca Centrală Universitară este astăzi posesoarea celor mai multe din volumele bibliotecii maioresciene. Răspîndite în întregul fond de publicaţii, cărţile lui Maiorescu aşteaptă efortul necesar de reconstituire bibliografică a bibliotecii de altădată. Realizate printr-o iniţiativă susţinută, cataloagele bibliotecilor marilor pasionaţi ai cărţii din cultura noastră ar fi nu numai terenuri fecunde de studiu pentru istoria literară, ci şi purtătoare de înalte îndemnuri pentru tineretul studios de azi şi de mîine.

[36] M. Bordeianu, *Maiorescu, inedit*, în „Cronica", 2, nr. 10, 11 martie 1967, p. 7.

PROBLEMATICA MODERNĂ A TEATRULUI ŞI TEATRUL ROMÂNESC ACTUAL

MARCEL DUŢĂ

PARTEA A II-A*

TEATRUL ABSURDULUI

I. Introducere: direcţiile teatrului contemporan

Întîmpinate aiurea cu reprobări zgomotoase sau susţineri pasionate piesele aparţinînd aşa-zisului „teatru al absurdului", iar uneori denumit greşit chiar „teatru absurd", au cunoscut la noi cîteva montări care au dat naştere la reacţii dintre cele mai diferite: de la inacceptarea conformist-comodă la dezaprobarea doctă acuzînd denaturarea, de la asentimentul spontan-naiv la aprobarea timid-analitică.

Realitatea este că, în cei peste douăzeci de ani care s-au scurs de la terminarea celui de-al doilea război mondial, nici un alt fenomen artistic atît de remarcabil, ca apariţia şi impunerea acestui *nou teatru*, nu pare să se fi produs.

Philippe Sénart, într-un volum din colecţia „Classiques du XX-e siècle [1], nu ezită să compare data de 11 mai 1950 — ziua premierei *Cîntăreaţa cheală* — cu acea memorabilă zi de vineri, 26 februarie 1830 — cînd romantismul dădea prima bătălie în teatru cu piesa lui Victor Hugo *Hernani*. Şi trebuie adăugat că nu este unicul care încearcă astfel să dateze începutul unei arte teatrale noi. Reputatul cercetător al acestui teatru Martin Esslin, în ampla monografie pe care i-a dedicat-o [2], după ce parcurge un drum multisecular de tradiţii ale absurdului în literatură şi artă, reamintind şi memorabilul scandal de la premiera piesei lui Alfred Jarry *Ubu roi* (10 dec. 1896), pare să se hotărască totuşi pentru premiera unui

* Partea I în „Revista de istorie şi teorie literară 16, 1967, nr. 4.

[1] Philippe Sénart, *Ionesco*, „Classiques du XX-e Siècle", Editions Universitaires, Paris, 1964.

[2] Martin Esslin *Le Théâtre de l'Absurde* (traduit de l'anglais), Buchet-Chastel, Paris, 1963. Ediţia originală apărută în 1961.

spectacol de prestigiu — acceptat, deci, într-un fel —, adaptarea scenică a *Procesului* lui Kafka de către André Gide și Jean-Louis Barrault, în regia acestuia din urmă, la 10 oct. 1947. Spectacolul fusese o adevărată sinteză a teatrului și artei antebelice, fiind montat — scrie monografistul — într-un „stil liber, suplu, fantasc și grotesc, legînd opera lui Kafka de un stil care o hrănise, și în linia literară și scenică în care se situează și Teatrul Absurdului: tradiția lui Jarry, Apollinaire, dadaiștii, anume expresioniști germani, suprarealiștii și profeții teatrului cruzimii Artaud și Vitrac"[3].

Datarea aceasta poate fi neînsemnată — considerînd că este vorba de dramatizarea unui roman (deși de Kafka); dar ea poate căpăta o anume semnificație dacă e plasată în contextul căutărilor de înnoire a mijloacelor spectacolului teatral în general — în tentativa lui de separare de teatrul bulevardier, pe de o parte, de film și televiziune mai apoi, pe de alta —, iar, în mod special, dacă e raportată la personalitatea artistică a lui Barrault, care în 1960 avea să impună definitiv acest fel de teatru prin spectacolul cu *Rinocerii* lui Ionesco, la Théâtre de France.

Născut din reluarea unor mai vechi încercări, făcînd el însuși noi experiențe, incitînd ca o modă de pe malul stîng al Senei, trecînd în localul clasicității care este „Comedia Franceză", teatrul absurdului, găsindu-și și teoreticienii, devine „un bun cîștigat" al artei epocii noastre.

În 1950 *Cîntăreața chelă* era socotită, în cel mai bun caz, un fel de reluare a suprarealismului în teatru; Breton și Benjamin Péret ar fi mărturisit chiar că așa ceva voiseră să facă ei înșiși cu ani în urmă [4]. În 1952 *Scaunele* cîștiga adeziunea unor reputați critici și scriitori precum Raymond Queneau, Jacques Lemarchand, Arthur Adamov și chiar entuziasmul unui Anouilh, care nu ezita să folosească epitetul de *capodoperă*. Despre premiera din 1953 a piesei lui Samuel Beckett *Așteptîndu-l pe Godot*, Pierre de Boisdeffre notează în a sa istorie a literaturii contemporane că a constituit „evenimentul teatral al epocii noastre" [5]. Iar după succesul mondial al *Rinocerilor*, același Pierre de Boisdeffre scria, în 1966, despre *Setea și Foamea* la „Comedia Franceză" că a avut sentimentul că asistă „la nașterea unei capodopere, (...) o experiență perfect reușită a acestui *teatru total* (*s.n.*), la care visează, după Brecht și Piscator, toți regizorii" [6]. Dar acestea nu sînt decît niște etape, poate, ale evoluției Teatrului absurdului, care nu epuizează lista pieselor remarcabile din care s-a constituit în nici douăzeci de ani, încît socotim îndreptățită constatarea, făcută încă în 1961, de M. Esslin în prefața cărții sale, că acest teatru „a produs multe din cele mai bune opere dramatice ale timpului nostru" [7].

Și cu toate acestea, un Gaëtan Picon crede că acest teatru agravează „criza" teatrului pînă la ultima limită, exemplificînd cu „teatrul

---

[3] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 334—335.

[4] Apud Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 100—101.

[5] Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris, Perrin, 1964, p. 768—769.

[6] Pierre de Boisdeffre, *Plaidoyer pour Ionesco*, în „Les Nouvelles Littéraires", 7 aprilie 1966.

[7] Martin Esslin *op. cit.*, p. 13.

parodistic al lui Eugène Ionesco şi cu piesele lui Beckett [care] ilustrează excelent stadiul crizei, întrucît [aici] este exact punerea problemei convenţiei teatrale" [8].

Este vorba aici, desigur, de criza teatrului tradiţional sau, şi mai puţin, numai de un semn de întrebare aruncat acelui teatru, a cărui structură a devenit poate într-adevăr neadecvată pentru sensibilitatea omului de azi.

Căci aproape în unanimitate, istoricii literari şi teatrologii disting în fenomenul teatral actual trei domenii : teatrul bulevardier, teatrul de idei — tradiţional — şi teatrul absurdului sau antiteatrul, fiind în acord atît asupra disprețului cu care tratează piesele bulevardiere, cît şi în a recunoaşte în teatrul de idei, chiar în cel al unor Sartre şi Camus, un teatru literar, poetic sau ideologic, neesenţial dramatic, oricît de interesant ca ilustrare pe scenă a teoriilor proprii, vechi sub raport dramatic, fiind în fond, cum observă şi Pierre de Boisdeffre, „un teatru realist, care nu se sfieşte să uzeze de mijloacele clasice ale dramei burgheze, ca şi de resursele unei montări expresioniste" [9].

Înseamnă atunci că — exceptînd teatrul tradiţional, *drama burgheză* în fond — trebuie să convenim cu părerea lui M. Esslin, susţinută în „Contemporanul" din 19 şi 26 mai 1967, dar exprimată şi în cartea sa, că „în teatrul contemporan există două tendinţe fundamentale" [10] : teatrul epic brechtian şi teatrul absurdului? Se pare că da ! Într-adevăr, deosebirile între cele două direcţii ale „avangardei dramaturgiei" sînt nu numai filozofice, ideologice, politice, ci şi estetice : „la un nivel mai profund", unul „descrie o realitate socială *exterioară*, principalul accent în piesă căzînd pe *narativ*", celălalt „este esenţial preocupat de proiectarea în afară a unei realităţi *psihologice*, accentul în piesă căzînd pe *imaginea poetică*" [11]. Dar şi asemănările sînt importante ; şi cele de structură : ambele îşi permit o mare libertate a mijloacelor dramatice (acţiune, personaje, amestec cu muzică, balet etc.), folosesc cu preponderenţă imagini poetice, dizolvă tragicul în comic etc. ; şi cele filozofice : ambele fiind, cum spune Esslin, „reacţii faţă de dispariţia sistemelor anterioare de etici bazate pe sancţiuni supranaturale" [12]. Şi, constatînd că cele două direcţii „fundamental, izvorăsc din surse comune şi dintr-un sol comun care nu este altceva decît situaţia generală culturală şi spirituală a evului nostru" [13], cercetătorul englez emite concluzia că ele sînt „numai diferite modalităţi ale aceleiaşi probleme" [14] şi se aventurează chiar în a sugera, drept teatru al viitorului, „un teatru născut dintr-o fuziune între epic şi absurd, un teatru *eliberat*, în sensul în care Tairov a folosit acest termen, un teatru în care nici un mijloc nu este oprit şi orice este posibil" [15].

---

[8] Gaëtan Picon, *Panorama de la Nouvelle littérature française, Gallimard*, 1960, p. 301.

[9] Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante...*, p. 716.

[10] Martin Esslin, *op. cit.*, p. 165.

[11] Martin Esslin, *Brecht, absurdul şi viitorul* (I), în „Contemporanul", 20 (1075) din 19 mai 1967.

[12] Martin Esslin, *Brecht, absurdul şi viitorul* (II), în „Contemporanul", 21 (1076) din 26 mai 1967.

[13] Martin Esslin, *Brecht ... II.*

[14] Martin Esslin, *Brecht* ... II.

[15] Martin Esslin, *Brecht* ...I.

Ipoteza propusă este ispititoare, însă ea eludează mari deosebiri, și de viziune filozofică, și de modalitate artistică, inversînd totodată sensul dezvoltării : căci dacă și Brecht și dramaturgii absurdului își au unele *puncte de pornire comune* în mișcările artistice antirealiste de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, ceea ce i-a deosebit a fost tocmai evoluția lor ulterioară, felul diferit cum au folosit vechile procedee și, poate și mai mult, noile viziuni asupra lumii, de asemeni diferite, la care au ajuns. În cartea sa despre teatrul absurdului, M. Esslin era poate mai exact cînd, comparîndu-l pe acesta cu teatrul brechtian, construia metafora *medaliei* timpului nostru, pentru care cele două teatre n-ar fi decît *fața și reversul*[16]. Mai mult, analizele concrete duceau acolo la observația esențială că „prin chiar natura sa, teatrul absurdului nu este și nu va putea fi niciodată o mișcare literară, nici o școală, căci ceea ce îl face să fie ceea ce este ține de explorarea liberă și fără restricție a viziunii personale a fiecăruia dintre scriitorii care i se consacră"[17]. Observație cu atît mai importantă cînd este vorba de artiști a căror viziune asupra lumii cată să fie cît mai individuală, mai insolită, chiar ireală, imaginînd un alt univers... Căci „omul — cum spune undeva Ionesco, idee mereu reluată — este mai ales un animal creator. El introduce în univers lucruri care nu există în univers : temple sau cuști pentru iepuri, roabe, locomotive, simfonii, poeme, catedrale, țigări"[18]. A pune în lumină toate deosebirile, de concepție filozofică și de modalitate artistică, a accentua originalitatea distinctivă a fiecărui artist mai ales ni se pare fundamental necesar astăzi, cînd prea adesea se generalizează uniformizîndu-se prin formule sau etichete, abstractizîndu-se prin clasificări, într-un fenomen în care personalitatea creatoare are o importanță primordială și constitutivă.

Dar ferindu-ne de acest mod de interpretare denaturant, și îndrăznind totuși o cuprindere generalizatoare a fenomenului teatral actual, devine evidentă existența a două tipuri fundamentale de teatru (firește, adăugîndu-li-se nenumărate altele, derivate din acestea sau tradiționale) : pe de o parte un *teatru epic* — în care desfășurarea acțiunii tinde să reflecte succesiunea obiectivă a realității sociale, istorice, personajele vor să devină tipuri umane sau chiar simbolice arhetipuri, deznodămîntul sublimează un sens moral : istoric, politic, filozofic ; pe de altă parte, un *teatru liric* — în care imaginile scenice se vor vagi sau polisemnificative, poetice, ca viziunile psihologice sau onirice ale individului, personajul se divide în stereotipie, totul poate căpăta un aspect simbolic, metafizic.

Împărțirea aceasta a teatrului contemporan poate părea, desigur, artificială, ca orice clasificare în definitiv, și, într-un sens chiar tautologică dacă e raportată la concepția hegeliană a sintezei epicului și liricului în dramatic ; dar, cumulată cu simultaneitatea tuturor formelor de teatru pe care am remarcat-o deja în partea I a acestei lucrări, ca o trăsătură oarecum specifică fenomenului teatral contemporan, această dividere pare a reflecta însăși tendința teatrului actual în totalitatea sa de a se reîntoarce la izvoarele pure, fără îndoială cu intenția ambițioasă de a urca o treaptă nouă a istoriei sale.

[16] Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 357.
[17] Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 229.
[18] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 32.

Şi, cum vom arăta mai departe, această preocupare este fundamentală mai ales pentru dramaturgii aparţinînd teatrului absurdului, ajungînd la un Eugène Ionesco o adevărată *ars poetica*.

★

II. Intenţii, teorii, exegeze străine — sau de la existenţialism la absurd

Teatrul absurdului, oricîte rădăcini ar avea în timpuri trecute şi locuri îndepărtate, este un fruct crescut în arborele bătrîn al Europei Occidentale, pîrguit în atmosfera încinsă, cu cerul acoperit de norii războiului, căzut inutil pe un pămînt gol, nesigur, ameninţat de alte furtuni.

„Teatrul este, evident, un reflex al neliniştii epocii noastre" — notează odată cel care a fost denumit în mai multe rînduri drept „un clasic al absurdului"; „priviţi în jur : războaie, catastrofe şi dezastre, uri şi persecuţii, confuzie, moartea care ne pîndeşte, vorbim şi nu ne înţelegem, combatem cum putem într-o lume care pare atinsă de o mare febră ; omul nu este oare, cum s-a zis, un animal bolnav, n-avem impresia că realul este fals, că nu ne convine ? că această lume nu este adevărata noastră lume ?" [19].

Toţi cei care au analizat sociologic, moral, literar această epocă sînt într-un consens unanim.

Pierre-Aimé Touchard, în *Dionysos*, caută cauzele noului peisaj teatral în ororile războiului şi ameninţarea atomică... [20]. Paul van den Bosch, numind generaţia 1950 „copiii absurdului", adaugă lipsa unei religii, a unei credinţe, a unei speranţe [21]. Pierre de Boisdeffre consideră şi el „dezgustul de literatura « convenţională » avîndu-şi sursa în tragediile acestei jumătăţi de secol. Războiul dintre 1939—1945 a lăsat urme crude : Europa, care a fost înfierată de acest război în carnea şi spiritul său, a primit un avertisment de neşters. Bomba de la Hiroşima explodînd după lagărele de concentrare a avut efectul unei sinistre Vestiri. O omenire deziluzionată este astăzi dovada fragilităţii lumii, şi acest sentiment inspiră zecile de romane — *Dernier des Justes* fiind ilustrarea cea mai sfîşietoare — şi de filme (*Hiroshima mon amour* este poate cel mai impresionant)" [22].

Ernst Fischer, în studiul său *Spiritul epocii şi literatura*, se ocupă, între altele, de aspectele pe care le capătă viaţa modernă prin cele două mari procese : industrializarea şi democratizarea. Realitatea materială devine tot mai *densă*, mai aglomerată, omul se orientează tot mai greu în ea, personalitatea îi e tot mai ameninţată. Realitatea spirituală dispare şi ea tot mai mult : „Iluzia ia locul contradicţiei. Rezultatul unui amalgam de «puncte de vedere » este uniformizarea înfiorătoare a gîndirii. Răspunsul precede întrebarea. Există cîteva zeci de şabloane, dintre care cîteva au fost odată imagini ale realităţii" [23]. De aci, aceeaşi dezorientare a omului, aceeaşi ameninţare a individualităţii lui.

---

[19] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 106, 91—92.
[20] Apud Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante*. . . , p. 754.
[21] Apud Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante*. . . , p. 167.
[22] Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante*. . ., p. 524.
[23] Ernst Fischer, *Epoca şi depăşirea limitelor*, în „Luceafărul", 10 (254) din 11 martie 1967.

Și nu este desigur lipsit de semnificație, mai ales pentru confirmarea adevărului acestei situații prin previziunea teoriei, să amintim celebrul eseu al lui José Ortega y Gasset, apărut inițial în 1926 într-un cotidian madrilen, care, pornind de la analizele lui Hegel, A. Comte, Nietzsche, ajungea la aceleași două coordonate pe care se transforma viața Europei Occidentale și care aveau să ducă, paradoxal, la pierderea cultului pentru individualitatea omenească, la scepticism, la imoralitate în ultima instanță, căci, precizează el, „a nu voi să te supui nici unei legi, înseamnă să te supui *velis, nolis* aceleia care constă în negarea oricărei moralități, și aceasta nu mai este amoral, ci imoral" [24].

Procesul care atingea acum punctul culminant începuse desigur mai de mult, și avusese o primă explozie după primul război mondial, cînd, la noi, de exemplu, un M. Ralea se pasiona de sociologie, în al cărei succes el vedea tocmai o confirmare a „dispariției individului ca realitate" [25], iar o întreagă literatură încerca să reconsidere valorile umane, să găsească vieții un sens nou.

Dar, firește, explozia realității în cel de-al doilea război mondial a fost neînchipuit mai tragică, și nu puțin trebuie să fi fost determinantă și această ridicare la pătrat, care deschidea deci calea unei adevărate progresii infinite.

Toate aceste răsturnări în lumea occidentală ridicau noi întrebări asupra universului, a existenței omenești, ceea ce însemna de fapt că umanismul clasic se perimase, că un altul era necesar. „Dumnezeu a murit — repetă Pierre de Boisdeffre după Nietzsche pentru descrierea acestei epoci —, Kant este departe și morala idealistă a secolului al XIX-lea nu le-a supraviețuit. De altfel, omul însuși își așteaptă moartea fără să se preocupe de loc de mîntuirea lui. Scriitorii au pierdut credința, lumea a încetat de a li se părea *necesară*. «Absurdul» a devenit pentru ei un adevăr evident, la fel de indiscutabil cum putea fi ieri existența lui Dumnezeu" [26].

Este epoca în care, în lumea occidentală, obosită de umanismul clasic și ocolind umanismul marxist, începe să se închege din vechi surse existențialismul, cu o intenție de umanism total, de eliberare a individului de orice iluzii și chiar de istorie.

Firește, nu-și are locul în acest studiu o parantează mult prea amplă care ar trebui deschisă aici; dar urmele adînci lăsate în spiritul occidental de această filozofie a adevărului total, oricît de crud, asupra destinului uman, vor fi fiind în multe privințe determinante, chiar dacă invizibile, precum rădăcinile, în orice caz sesizabile printr-o anume direcție literară, estetică.

De existențialism se leagă numele lui Jean-Paul Sartre, a cărui personalitate a avut o însemnătate poate nu îndeajuns de recunoscută pentru dezvoltarea literaturii și teatrului postbelice. Căci Sartre a concentrat pînă la identificare toate acele *stări sufletești* și *probleme filozofice* ale noii orientări, prin care au trecut numai alți artiști atît de deosebiți precum Albert Camus și Jean Genêt, Simone de Beauvoir și Eugène Ionesco, Arthur Adamov și Samuel Beckett, Audiberti și Armand Gatti.

[24] José Ortega y Gasset, *La Révolte des masses*, Paris, Stock, 1937, p. 204.
[25] Mihai D. Ralea, *Valori*, București, Edit. Fundației, 1935, p. 140—141.
[26] Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante* . . . , p. 524.

Mai mult, Sartre este cel care a întreținut „focul sacru", a adunat adepți și a făcut discipoli, a mărit deci cercul, și, ceea ce este și mai important, a tentat prin evidențierea caracterului antiteoretic al acestei filozofii a concretului și individualului, prin postularea necesității expresiei artistice — dînd exemplu el însuși cu romanul *La Nausée* și cu piesa *Huis-Clos*.

Dacă ar fi să întreprindem o aprofundare a existențialismului ar trebui să facem o lungă întoarcere în timp, implicînd în mod necesar pe Nietzsche, Husserl, Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Bergson — pentru a aminti numai pe cei mai des citați, dar am coborî poate, cel puțin prin Gabriel Marcel, pînă la Socrate și stoici — pentru a înțelege modul de a gîndi, pe de o parte, iar, pe de altă parte, pentru a sesiza modul de a simți, am referi neapărat la Dostoievski, Proust, Kafka, Joyce și Büchner, Kleist, Jarry, Pirandello...

Ceea ce interesează însă pentru cercetarea de față este relevarea faptului că, bazat pe această filozofie și ilustrînd-o, eroul dramaturgiei lui Sartre — chiar de la piesa sa *Mușlele* (1943) — , erou de tip tragic antic, și prin inspirație directă, revoltat împotriva Destinului, a unor relații autoritare, face trecerea spre eroul de tip derizoriu, antieroul teatrului absurdului, atunci cînd el este adus pe marginea prăpastiei, în opoziție cu neantul. Eroul sartrean înțelege că atingerea *absolutului* stă în ruperea tuturor constrîngerilor, în libertate. „Secretul dureros al zeilor și al regilor — spune Oreste al său — e că oamenii sînt liberi. De îndată ce libertatea a explodat într-un suflet de om, zeii nu mai pot face nimic împotriva lui". Însă odată zeii detronați, eroul rămîne liber, absolut liber, dar față în față cu neantul, cu absurdul. „Filozofia existențialistă a devenit abisală" cum spune un comentator român al problemelor etice ale ei. „Libertatea fără lege s-a transformat într-o stihie fantastică și sterilă, într-un «blestem» și un destin irațional[27]".

Acest nou sentiment al omului în fața lumii lipsite de sens a fost desigur cel mai bine descris în *Mitul lui Sisif* (1942) al lui Camus, de departe cel mai tulburător eseu asupra condiției umane în epoca noastră.

Și să mai adăugăm, — fără a putea face aici demonstrația, — că opera lui Camus este în substanța sa, dincolo de expresia artistică, cea mai apropiată filozofic de teatrul absurdului, Eugène Ionesco însuși notînd în jurnalul său regretul morții premature a autorului *Ciumei*: „Aveam atîta *nevoie* de acest om drept. Era, foarte firesc, în mijlocul adevărului. Nu se lăsa luat de curent; nu era nehotărît; putea fi un punct de reper" [28].

Privit însă dinăuntru, creatorul *Străinului* pare de neînțeles: „O lume care se poate explica, chiar și cu adevăruri rele este o lume familiară. Dar dimpotrivă, într-un univers lipsit deodată de iluzii și lumini, omul se simte un străin. Acest exil este fără scăpare, pentru că e lipsit de amintirile unei patrii pierdute sau de speranța unui pămînt făgăduit. Acest divorț între om și viața sa, între actor și decorul său este probabil sentimentul absurdității" [29].

Dar dacă din acest punct pornește unul din drumurile care duc la teatrul absurdului, cum a demonstrat-o M. Esslin, deosebirile sînt totuși

[27] Dumitru Ghișe, *Existențialismul francez și problemele eticii*, București, Edit. „Științifică", 1967, p. 154—155.

[28] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 213.

[29] Apud Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 19—20.

esențiale și structurale : „Acest sentiment de anxietate metafizică față cu absurditatea condiției umane este în mare tema pieselor lui Beckett, Adamov, Ionesco, Genêt. Totuși, ceea ce numim teatrul absurdului nu este singurul teatru care tratează acest subiect. Un sentiment identic al nonsensului vieții, al inevitabilei deprecieri a idealurilor, a purității scopurilor inspiră un mare număr de opere ale autorilor dramatici de felul lui Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre și Camus însuși. Acești scriitori se deosebesc totuși de cei ai teatrului absurdului într-un punct important : ei expun sentimentul lor asupra iraționalității condiției umane sub forma unui raționament lucid și logic construit, în timp ce teatrul absurdului exprimă sensul său asupra chiar acestei condiții și demonstrează ceea ce rațiunea are inadecvat, abandonînd în mod deliberat drumurile raționale și gîndirea discursivă. În timp ce Sartre și Camus aduc un conținut nou la o convenție veche, teatrul absurdului face un pas mai mult încercînd să creeze o unitate între postulatele sale fundamentale și forma în care ele sînt exprimate" [30].

Teatrul absurdului apare, astfel, pe de o parte ca o primă încercare metafizică de a complini existențialismul, care, dincolo de „rolul său critic și demistificator — cum arăta recent Pierre de Boisdeffre — n-a părut de loc capabil să facă o operă creatoare și pozitivă ; de unde și refluxul său după anul 1950" [31]. Și atunci apologetul cel mai fervent al noului teatru este justificat în a susține că „teatrul absurdului poate fi considerat ca un reflex a ceea ce pare a fi atitudinea cea mai reprezentativă a epocii noastre" [32].

Dar e cazul să precizăm aici că toate aceste observații asupra omului și societății contemporane se referă îndeosebi, cum am arătat și la început, la Europa Occidentală, care a și dat naștere acestui fel de teatru de care ne ocupăm (deși unele trăsături, prin caracterul de generalitate, ca și prin tendința de uniformizare a vieții contemporane, pe deasupra hotarelor naționale sau deosebirilor politice, pot fi sesizate și în lumea socialistă, în unele aspecte destul de pronunțat, iar uneori a și produs fenomene artistice asemănătoare precum dramaturgia polonezului Slawomir Mrożec). Pe de altă parte, ceea ce este mai important de accentuat, și ceea ce s-a analizat mult mai puțin, este efortul acestor dramaturgi de a adecva imaginile scenice la noua sensibilitate a omului de azi, încercările, și uneori reușitele lor, de a crea o *unitate artistică* între viziunea asupra lumii și modalitatea teatrală de transfigurare.

Iar dacă „artificialitatea" acestui teatru, forma sa la prima vedere cînd irațională, cînd prea rațional-construită, ar putea fi interpretată ca promovînd gratuitatea sau ascunzînd impostura — îi rămîne cercetătorului atent, mai mult decît spectatorului, tocmai *această poartă deschisă spre detectarea autenticității trăirii artistice* : acest sentiment metafizic al absurdului, acest unghi de vedere existențialist din care e privită lumea, universul întreg.

★

[30] Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 20—21.

[31] Pierre de Boisdeffre, *Les écrivains français d'aujourd'hui*, Presses Universitaires de France, 1967, p. 16.

[32] Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 19.

III. Teatrul absurdului

— o nouă modalitate estetică a teatrului? !

Din 1950, cînd Eugène Ionesco își denumea prima sa operă dramatică o *antipiesă*, acest prefix adversativ n-a încetat să se multiplice, să înglobeze alte noțiuni, să atingă alte aspecte ale noului teatru, să se generalizeze în ultimă instanță, pentru a ridica acest teatru al absurdului la rangul de *antiteatru* în mai toate noile istorii literare sau teorii dramatice.

Acest fel de proliferare, procedeu cu adînci rezonanțe în teatrul absurdului, ne avertizează asupra unui element al acestui teatru care, dacă nu este esențial, este în orice caz primordial.

Intervenind în polemica iscată între Ionesco și criticii londonezi, în 1958, în „Observer", în jurul sensului ideologic, politic, moral, al teatrului său, marele artist Orson Welles își declara dezacordul său cu dramaturgul francez : „Dar cel mai slab cuvînt pe care îl proferează un artist este expresia unei atitudini sociale ; și nu sînt de acord cu D. Ionesco că aceste expresii vor fi totdeauna mai puțin originale decît pamfletele politice sau discursurile. Un artist trebuie să confirme valorile societății în care trăiește sau poate foarte bine să le conteste"[33].

Și se pare că dramaturgii noului teatru, fii ai unei culturi care a trecut dincolo de maturitatea sa, obosiți de a afirma atîtea valori pe care le-au văzut apoi perimate sau chiar incriminate, au ales calea unei opoziții totale, cel puțin ca punct de pornire.

„Am crezut de datoria mea — spunea același E. Ionesco într-o conferință la Sorbona, în martie 1960, și rămînem la exemplul lui pentru că este cel care și-a expus mai pe larg intențiile sau dorințele pe care a vrut să le transfigureze în teatrul său — să afirm de mai multe ori că două pericole amenință viața spiritului și teatrul în particular : scleroza mintală a burgheziei pe de o parte, tiraniile regimurilor și direcțiile politice pe de altă parte, adică burgheziile de toate felurile" [34]. Dar nu recunoaștem, oare, în această preocupare, avertizările fundamentale ale eseistului spaniol citat mai înainte în fața avalanșei civilizației tehnicizate care creează o „anomalie între civilizație și cultură" și oroarea de statul modern care „birocratizează și militarizează societatea" [35] devenind „cel mai mare pericol" pentru individualitatea omului? ! Constatarea nu era în definitiv chiar atît de nouă, Balzac se plînsese și el de „o epocă în care vina guvernelor este de a fi făcut nu atît Societatea pentru Om, cît Omul pentru Societate" [36].

Noutatea substanțială a acestor dramaturgi constă în temeritatea răsturnării acestui raport, în poziția lor antiautoritară, antistatală, antitehnicistă, antiideologică, și chiar antiabsurdă.

„Ceea ce, personal, mă obsedează — mărturisește E. Ionesco —, ceea ce mă interesează profund, ceea ce mă angajează este problema condiției umane, în ansamblul său, social și extrasocial" [37]. Dar, desigur,

---

[33] Apud Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 82.
[34] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 63.
[35] José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. XXXVIII și p. 127.
[36] Balzac, *La comédie humaine*, Paris, NRF, Pléiade, 1956, vol. III, p. 846.
[37] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 114.

dramaturgul este preocupat îndeosebi de om sub aspectul individualității lui profunde, solitare, extrasociale, căci tot ceea ce-l înconjoară pare a voi să-l oprime, să-l strivească ; „autoritatea la d. Ionesco — cum remarca Ph. Sénart — nu este niciodată *umană*. Autoritatea, fără îndoială, fie că emană de la popor sau de la Dumnezeu, își are totdeauna sursa în Rău" [38]. „Nici o societate — își declară scepticismul însuși Ionesco — n-a putut aboli tristețea umană, nici un sistem politic nu poate să ne elibereze de durerea de a trăi, de frica de moarte, de setea noastră de absolut. Condiția umană guvernează condiția socială, nu invers" [39].

Iată și poziția antitehnicistă, corelată cu cea antivid, una sufocîndu-l, cealaltă lipsindu-l de aer pe om, mărturisită lui Claude Bonnfoy : „Am impresia că am vrut să fie în piesele mele o denunțare a mecanizării și a vidului" [40]. Și iată, în fine, această opoziție totală dusă la ultima limită : „A denunța absurdul [condiției umane] este un fel de a afirma nonabsurdul... Nimic nu mă face mai pesimist — precizează E. Ionesco, unul din hotarele teatrului absurdului — decît obligația de a nu fi pesimist... Cred că orice mesaj desperat este pus în evidență de o situație în care fiecare trebuie să găsească în mod liber soluția" [41].

Este exprimată aci una din trăsăturile cele mai deosebitoare ale teatrului absurdului, „una din marile sale originalități în teatrul modern —modestia însăși" — cum spunea într-un articol din „Le Figaro littéraire" Jacques Lemarchand [42], lipsa de soluții practice, ideologice sau morale. „Mi se pare ridicol — răspundea odată Ionesco unor critici americani, dezorientați de montarea *Rinocerilor* dincolo de ocean — să ceri, unui autor de piese de teatru, o biblie ; calea mîntuirii ; e ridicol să gîndești pentru o lume întreagă și să dai acestei lumi o filozofie automată ; autorul dramatic pune probleme. În reculegerea lor, în solitudinea lor, oamenii trebuie să gîndească la ele și să încerce să le rezolve pentru ei în toată libertatea ; o soluție șchioapă găsită de el însuși este infinit mai valabilă decît o ideologie gata făcută care-l împiedică pe om să gîndească" [43].

Dar această caracteristică a teatrului absurdului — chiar dacă are și scopul nemărturisit de a măguli orgoliul unui anume enciclopedism al omului actual — este determinată nu de lipsa de soluții a autorilor înșiși, pe care uneori ei le-au sugerat, ci de lipsa unor soluții ferme, absolute, într-o lume al cărei fundament posibil este tocmai *coexistența* mai multor soluții ; dar, și mai mult, și dincolo de această finalitate, multiplă sau imposibilă, această caracteristică a teatrului absurdului este un aspect al structurii sale artistice esențial poetice.

[38] Philippe Sénart, *op. cit.*, p. 68.

[39] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 73.

[40] Ionesco, *Entretiens avec Claude Bonnfoy*, în „Le Figaro littéraire", 10 februarie 1966.

[41] Apud Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 192—193.

[42] Apud Yves Berger, *Eugen Ionescu la Comedia Franceză*, în „Luceafărul", 18 (209), din 30 aprilie 1966.

[43] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 187. Interesantă părerea lui M. Esslin asupra lipsei de înțelegere a teatrului absurdului în S.U.A., pe care o emite în cartea sa : „Dacă piesele de acest gen sînt rare în Statele Unite, explicația este fără îndoială foarte simplă — convenția absurdului se naște dintr-un sentiment de profundă deziluzie, de slăbire a credinței în semnificația vieții și în scopurile sale, care, în anii care au urmat celui de-al doilea război mondial, au caracterizat țări ca Franța și Marea Britanie. Nimic comparabil nu s-a produs în Statele Unite. Visul american într-o viață utopică este încă foarte puternic. În Statele Unite credința în progres, care a caracterizat Europa în secolul al XIX-lea, s-a menținut pînă la mijlocul secolului al XX-lea" (*op. cit.*, p. 300).

Poezia a existat în teatru de foarte de mult, şi „perioada dintre cele două războaie a fost strălucitoare şi fertilă — constată în retrospectiva sa Pierre de Boisdeffre — şi prin aceea că s-a reintrodus poezia în teatru, de unde fusese expulzată de comedia burgheză şi de realismul scrupulos al „Teatrului liber"[44]. Dar poezia în teatrul absurdului înseamnă altceva, total deosebit. Şi oricît de îndepărtată şi bogată tradiţie i s-ar găsi acestui teatru — ca în monografia lui M. Esslin : de la umorul absurd la filmul mut, de la suprarealism şi dadaism la pictura nonfiguravă şi muzica de jazz, de la misterele medievale la teatrul de păpuşi şi circ etc., etc. — , eforturile sale nu caută să sintetizeze anumite forme de artă mai vechi sau mai noi, ci, mai degrabă, să „purifice" teatrul de tot ceea ce este străin structurii sale, convenţiei sale, să-i descopere specificul, să dea fiecărui element al său (limbaj, actor, decor etc.) locul egal care i-a fost uzurpat sau pe care nu l-a avut niciodată în lunga sa istorie.

De aci încîntarea dramaturgului care-şi vede eroul din *Victimele datoriei* nu străbătînd pădurea şi urcînd muntele, ci încarnat de un actor care trece pe sub masă şi se urcă pe un scaun ridicat pe masă : „Era una din acele ocazii atît de rare în care înţelegeam ce e teatrul, ceea ce trebuia să fie : o experienţă vie, reală, nu numai ilustrarea unui text"[45].

De aci revelaţia unui spectacol ca *Ping-Pong* de A. Adamov — piesă socotită de M. Esslin „una din capodoperele de frunte ale teatrului absurdului" — , ale cărui virtuţi artistice stau tocmai în „contradicţia internă care se stabileşte între acţiune şi dialog", în jocul „*contra*-textului, mai degrabă decît în sensul lui"[46].

Şi oare nu tot pe acest *contrapunct teatral* între text şi imaginea scenică, pe crearea unei atmosfere specifice teatrului, iar nu numai textului — amintind de Cehov — se bazează piesele lui Beckett ? !

O piesă ca *Scaunele* de Eugène Ionesco nu este în substanţa sa decît o metaforă poetică, exprimată cu mijloacele teatrului, sugerînd multiple interpretări ale „prezenţei absenţelor" în viaţa omului, ale „acumulării golurilor" în sufletul său, ale „densităţii vidului" în destinul său incomprehensibil, incomunicabil deci, inutil...

Iar *Noul locatar* — o metaforă ionesciană a apăsării, oprimării şi strivirii omului actual de avalanşa lucrurilor, şi nu numai a lor — ar putea fi jucată la fel de bine chiar fără text ! Oare nu mărturisea autorul ei în 1953 în revista „Arts" : „visez să regăsesc schemele teatrului în stare pură, să le reproduc în mişcări scenice pure"[47] ?. Iar M. Esslin chiar consideră această piesă „o demonstraţie a posibilităţilor teatrului pur", atunci cînd accentuează că teatrul absurdului trebuie înţeles şi apreciat estetic ca poezie, dînd o mare importanţă în felul acesta gustului, orientîndu-şi interesul în analiză spre „puterea de sugestie, originalitatea invenţiei, adevărul psihologic al imaginilor alese, profunzimea şi universalitatea lor, gradul de abilitate cu care ele sînt transpuse în termeni scenici"[48].

---

[44] Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante*. . . , p. 689.
[45] Ionesco, *Entretiens avec Claude Bonnfoy*, *loc. cit.*,
[46] Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 104, 107.
[47] Apud Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 137.
[48] Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 158, 339.

Este în această folosire a poeziei în teatrul absurdului o reacție împotriva banalului care urcase din viață pe scenă; este un reflex al necesității fundamentale a omului de mit, care, dacă a dispărut din viața omenirii, „n-a dispărut complet — cum remarca Mircea Eliade — la nivelul *experienței individuale*: el se face simțit în visele, în fanteziile și în nostalgiile omului modern"[49] și chiar se concretizează într-un fel în fenomenul *vedetei* (de film, de teatru, de sport etc.); dar mai este și o încercare de a înnoi cu adevărat teatrul, limbajul său (și chiar limbajul însuși), ca și celelalte elemente ale teatrului, în scopul de a face teatrul cît mai *actual*, nu numai prin problematica sa, dar și prin expresia sa artistică. Este ceea ce E. Ionesco numește „încercarea sa de a amplifica limbajul teatral: Am încercat să exteriorizez angoasa personajelor mele în obiecte, să fac să vorbească decorurile, să vizualizez acțiunea scenică, să dau imagini concrete spaimei sau regretului, remușcării, înstrăinării, să joc cu cuvintele (și nu să le trimit la plimbare) poate chiar denaturîndu-le pentru asta — ceea ce este admis poeților și umoriștilor"[50].

Într-adevăr, ceea ce a frapat de la început la această nouă modalitate teatrală a fost, înainte de toate, folosirea extremă a limbajului, a dialogului.

Robert Kanters constată existența în teatrul lui Ionesco a două limbaje teatrale: „cuvinte care sînt fraze gata-făcute, lucruri simple și altceva foarte extraordinar, în marginea fantasticului sau în întregime fantastic"[51].

Pornindu-se de la acest aspect al teatrului absurdului, ca și de la realitatea unei anume devalorizări a limbajului în epoca noastră, s-a creat o gravă problemă filozofică — după unii, după alții — o falsă problemă, s-a consumat extrem de multă cerneală pentru a ni se demonstra cît mai pe înțeles că oamenii nu se pot înțelege între ei prin limbaj, pentru a ni se comunica toate barierele care-i împiedică pe oameni să comunice; s-au alcătuit liste de tipuri ale dezintegrării limbajului, s-au întocmit statistici sumbre sau umoristice...

„Această criză a limbajului este cel mai adesea artificială, voluntară—ne încredințează însuși E. Ionesco—.Eu constat uneori *distrugerea sau deformarea voluntară* a limbajului și o denunț; constat de asemeni *uzura sa naturală*; mai constat *automatizarea* sa, care face ca limbajul să se separe de viață; înțeleg deci că nu e nevoie atît să-l reinventăm cît să-l restabilim" (s. n.)[52]. Așadar, folosind un „limbaj direct și simplu, atît de simplu încît trece drept complicat", pentru a „încerca să atingă un limbaj esențial și adevărat", E. Ionesco recurge, într-o primă etapă, prin piesele sale, la „critica acestui limbaj de clișee și etichete"[53]. Ceea ce nu înseamnă că nu există o problemă a limbajului, dintre cele mai însemnate ale acestui teatru, și care merită o analiză aprofundată numai ea însăși. Căci, intenționînd o egalizare a tuturor elementelor teatrale, noii dramaturgi ajung să trateze limbajul în mod extremist, fie simplificîndu-l pînă la abstractizare și nonsens, fie complicîndu-l prolix și con-

[49] Apud Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 327.
[50] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 86.
[51] Apud Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 204.
[52] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. VIII.
[53] Apud Gilbert Ganne, *La minute de vérité*, în „Les Nouvelles Littéraires", 3 februarie 1966.

fuz. În fine, o cercetare stilistică, sau chiar lingvistică, a teatrului acestor dramaturgi (Beckett, Ionescu, Adamov, alții), scris în limba franceză de scriitori de origini diverse, va pune în evidență faptul nu lipsit de importanță că problema comunicării prin limbaj va fi apărut autorilor lui printre cele principale, dacă nu constitutivă în orice caz originară, ea devenind în acest teatru, dintr-o problemă de tehnică, una de substanță, filozofică. În sensul acestei alternative esențiale și caracterizatoare am putea deosebi, într-o operă dramatică atît de deconcertantă, nu numai pentru spectatorul simplu dar și pentru atîția teatrologi, cum este opera dramatică a lui Eugène Ionesco, două direcții de explorare: una a vidului, a automatismului de serie, a „micului burghez universal" — care începe cu *Cîntăreața chelă* și trece prin *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, *Noul locatar*, *Rinocerii*; cealaltă, a densității, a nonconformismului, a eroului — care cuprinde piese precum *Regele moare*, *Rinocerii*, *Foamea și Setea*. (Considerarea *Rinocerilor* în ambele direcții (cum s-ar mai putea face, desigur, și cu alte piese) este determinată de existența în ea a celor două domenii explorate de Ionesco, cuprinzînd și „micul burghez universal" (Jean și ceilalți) și eroul (Bérenger), realizîndu-se — cum spune însuși autorul — " sinteza unui teatru în același timp burghez și antiburghez" — *Notes*..., p. 182.)

Am făcut această disociere numai pentru a face mai sensibile cele două elemente ale teatrului absurdului din care, într-o opoziție temerară, se sconteză un *dramatism pur*, neconflictual, ca dramatismul unui tablou sau al unei simfonii. Căci, dacă „la originea tuturor pieselor" acestora se află „două stări de conștiință fundamentale" extreme: „de evanescență sau de apăsare, de vid și de prea multă prezență, de transparență ireală a lumii și de opacitate a ei, de lumină și de întunecimi dese" [54] după chiar introspecția lui E. Ionesco — , reflexul estetic de dincolo de rampă al combinării acestor elemente în doze mereu diferite, fără ca ele însele să sintetizeze, este un ciudat amestec de comic și tragic, cel mai adesea anulîndu-se reciproc, lăsînd spectatorului o senzație de vid complex (sufletesc, estetic), niciodată preponderența unuia nefiind atît de hotărîtoare încît să ne facă a uita de celălalt. „Comicul este tragic, și tragedia omului derizorie — scrie E. Ionesco. Pentru spiritul critic modern, nimic nu poate fi luat în întregime în serios, nimic în întregime ușor. Am încercat în *Victimele datoriei* să înec comicul în tragic; în *Scaunele* tragicul în comic sau, dacă vreți, să opun comicul tragicului pentru a le reuni într-o sinteză teatrală nouă. Dar aceasta nu este o veritabilă sinteză, căci aceste două elemente nu se bazează unul pe altul, ele coexistă, se resping unul pe altul în permanență; se scot în relief unul pe altul; se critică, se neagă reciproc, putînd constitui astfel, grație acestei opoziții, un echilibru dramatic, o tensiune. Tot așa cum se poate opune prozaicul poeticului și cotidianul insolitului" [55].

Această căutare a unui dramatism pur, a unei tensiuni interioare între chiar elementele originare, constitutive ale teatrului, relevă și un alt aspect; pentru că, vrînd sau nevrînd, dramaturgii acestui teatru tind astfel să ne înfățișeze lumea actuală în toată nuditatea ei, căutînd să eludeze conflictele prin coexistență, sau conformism și oprimare.

[54] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 140.
[55] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 14.

Într-adevăr, cele mai notabile metafore ale teatrului absurdului sînt rinocerizarea conformistă a micului burghez sclerozat (ca să reluăm cuvintele lui E. Ionesco) și strivirea individualității omenești sub proliferarea materială sau spirituală.

Transpuse în personaje, cele două metafore devin — exagerînd, desigur — personajul comic și personajul tragic, între care dramaturgul teoretician stabilește diferențieri ce confirmă această clasificare: „Personajul tragic nu se schimbă, se îndoiește, rămîne el, este *real*. Personajele comice sînt oameni care nu trăiesc" [56].

Și nu e greu de observat că majoritatea personajelor teatrului absurdului sînt comice, oameni fără personalitate, fără individualitate chiar, ca acel Bobby Wattson din *Cîntăreața cheală*, imposibil de identificat în multitudinea celorlalți Bobby Wattson, că pot schimba între ei fără să se observe, cum o fac perechile Smith și Martin din aceeași piesă, că își ascund vidul interior sub idei gata-făcute, sub formule sau sintagme împrumutate, care circulă din gură în gură, uzîndu-se, pierzîndu-și orice sens.

Față de personajul literaturii clasice, față de „caracterul" dramaturgiei clasice, arhetipuri omenești care părăseau opera și-și căpătau o viață independentă, acest personaj al teatrului absurdului nu trăiește, *devenind*, nici chiar în piesa respectivă — și e semnificativ că o piesă ca *Așteptîndu-l pe Godot* sfîrșește exact în punctul în care a început —, acest personaj fiind un adevărat anticaracter, antipersonaj, poate nici atît, o simplă stereotipie.

Cît despre celălalt personaj al pieselor lui E. Ionesco, personajul tragic, se pare că el sparge hotarele teatrului absurdului; căci chiar dacă începe ca un „mic burghez", rezistă conformismului rinocerizant, ia o atitudine, începe deci să trăiască, capătă chiar o identitate proprie (Bérenger în *Rinocerii*), colindă galaxia revelînd oamenilor adevăruri eterne (*Pietonul aerului*), luptă pentru a interzice crima, se sacrifică (*Ucigaș fără plată*), și de va reînvia, va muri ca un rege al lumii (*Regele moare*).

Dar poate că cele două personaje nu sînt decît cele două părți ale omului actual — dacă autorul lor, stupefiat de succesul mondial al piesei *Rinocerii*, se întreba: „Oamenii o înțeleg ei, oare, cum trebuie? Văd ei aici fenomenul monstruos al «masificării»? Și în același timp în care ei sînt «masificabili», sînt ei de asemeni și esențial în adîncul lor înșiși, toți, individualități, suflete unice?" [57].

În general însă, personajul teatrului absurdului nu trăiește epic, abia există în niște situații — așteptînd pe nimeni (ca în *En attendant Godot*), pregătindu-se pentru nimic (ca bătrînii din *Scaunele*) — , nu are o viață interioară, ci simple stări de conștiință — mimate (ca burghezii din *Cîntăreața cheală*) sau spontane (ca *Noul locatar*). Este evident că într-o piesă cu un astfel de personaj mortificat nu se poate întîmpla nimic care să semene cu ceea ce eram obișnuiți a numi acțiune dramatică, intrigă, conflict, deznodămînt. Căci chiar cînd acestea par a fi sesizabile, lipsa de logică internă, care ar permite o evoluție psihologică „previzibilă", le videază de sensul lor clasic.

---

[56] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 160.
[57] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 188 (notă).

Mai mult chiar, atunci cînd a fost întrebat dacă, totuşi, nu are cel puţin anume teme, E. Ionesco a răspuns prompt : „Eu numesc asta obsesii. Sau angoase"[58].

Cu toate acestea, cum s-a remarcat deseori, piesele aparţinînd teatrului absurdului au un ritm interior sensibil — cu mult mai şocant pentru spectator decît ritmul pieselor clasice — în stare să sugereze senzaţia timpului aproape ca o materialitate (*Aşteptîndu-l pe Godot*), să creeze impresia de apăsare pînă la sufocare (*Noul locatar*), să înspăimînte prin paroxismul proliferării (*Amédée*, *Rinocerii*). „O piesă de teatru este o construcţie — spune E. Ionesco — constituită dintr-o serie de stări de conştiinţă sau de situaţii, care se intensifică, devin tot mai dense, apoi se înnoadă, fie pentru a se deznoda, fie pentru a sfîrşi într-un inextricabil insuportabil"[59].

Există, aşadar, în teatrul absurdului o devenire, o transformare. Şi George Neveux o caracteriza succint, încercînd să explice „universul lui Ionesco" : „totul începe prin a fi natural, totul sfîrşeşte în fantastic"[60]. Şi Pierre de Boisdeffre ilustrează astfel această remarcă : „Un vechi menaj de portari îşi evocă amintiri semitrăite, semireale ; toate aparenţele teatrului sînt respectate, dar, pe nesimţite, intrăm curînd în absurd ; cuplul primeşte prieteni imaginari, adresează discursuri scaunelor neocupate. Aşa este mecanismul acestui teatru : absurdul se strecoară aici printr-un mijloc banal, un incident, la început comic, se schimbă într-o tragedie..." [61].

Această „uşoară lovitură de deget" care determină „o alunecare imperceptibilă"[62] — ca să folosim chiar descrierea tehnică din *Jurnalul* de creator al lui E. Ionesco —, acest *incident* care îl trece pe spectator din lumea cea mai banală în universul cel mai absurd, este, poate, cea mai remarcabilă cucerire a timpului nostru în eforturile de înnoire a modalităţii estetice a teatrului. Cu atît mai mult cu cît acest punct de trecere nu este uşor de sesizat, pierzîndu-se în chiar convenţionalitatea teatrului, acceptată aprioric, deci, în fapt sesizabil numai atunci cînd este prea tîrziu pentru a mai putea opri căderea.

Astfel, dacă n-am fi acceptat discursul în faţa primului scaun gol, n-am fi ajuns în universul vid al *Scaunelor* ; dacă n-am fi acceptat, poate din slăbiciunea curiozităţii omeneşti, transformarea primului om în rinocer, n-am fi ajuns într-o lume rinocerizată ; cît despre mobilele care ajung să-l strivească pe noul locatar, izolîndu-l de lume ca într-un cavou, nici nu sesizăm momentul în care ar trebui să-i strigăm sau să *ne* strigăm : De-ajuns !

„Oroarea de proliferare — scrie M. Esslin în studiul său despre teatrul absurdului — este una din imaginile cele mai caracteristice ale pieselor lui Ionesco. Ea exprimă efortul individului în faţa sarcinii copleşitoare de a ţine piept lumii, singurătatea sa în faţa dimensiunilor monstruoase ale acesteia şi a perenităţii sale"[63].

---

[58] Apud Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 109.
[59] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 219—220.
[60] Apud Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante*. . . , p. 765.
[61] Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante*. . . , p. 765.
[62] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 161.
[63] Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 143—144.

Astfel, fie că vede omul izolat de societate — de o societate care îl înăbușă sub proliferarea obiectelor sau îl devalorizează prin coexistența celor mai diferite puncte de vedere, îi preconizează o existență absolută, liberă de orice relații, dezintegrîndu-l fără voie în vid, fie că îl concepe deasupra ei, deasupra naturii însăși, ca un rege, *teatrul absurdului face dovada valabilității sale estetice prin adecvarea modalității sale structurale — metaforă poetică, inconsistența personajului, incoerența dialogului, acțiune nelogică — la un anume mod de a simți și gîndi al omului contemporan.* Considerîndu-și întreg teatrul o *confesiune*, Eugène Ionesco îl descrie astfel odată : „*Fără intrigă*, deci, *fără arhitectură*, *fără enigme* de rezolvat, dar cu necunoscutul de nerezolvat, *fără caractere*, personaje fără identitate (ele devin, în orice moment, contrariul lor, iau locul altora și viceversa) ; simplă suită fără urmare, *o înlănțuire forțată*, fără relație de la cauză la efect, cu aventuri inexplicabile sau *stări emotive*, cu o încurcătură de nedescris, dar vie, de intenții, de mișcare, de pasiuni fără unitate, înfundîndu-se în contradicție : asta poate părea tragică, asta poate părea comică, sau amîndouă deodată" (s.n.) . . .[64]. Căci la originea comediilor sale autorul găsește „vidul existențial", acel *sentiment al absurdului* pe care a încercat să-l noteze în mai multe rînduri, descriindu-l ca o stare extremă, de evanescență sau de apărare (citat mai înainte), „un soi de prăbușire a realului", în fond „existența lumii" nefiind absurdă, cel mult „stranie, de necrezut" — „în interiorul existenței și al lumii poți vedea clar, descoperi legi, stabili reguli «raționale ». De neînțeles îți apare atunci cînd urci către sursele existenței ; cînd te așezi în margine și o privești în întregimea sa" — stare de spirit care aduce, în ultimă instanță, „cînd un sentiment de deriziune totală, comică, cînd un sentiment sfîșietor, de extremă efemeritate, precaritate a lumii". Pentru ca să încheie mărturisindu-ne ascendența sa ultimă : „C'est le roi Salomon qui est mon maître"[65].

Așadar, dincolo de aceste modalități teatrale noi, transfigurînd semnificații ale sentimentului de absurd al omului contemporan în fața vieții, a universului, pentru a accede la originalitatea estetică însăși a teatrului absurdului, este necesar să facem toate disocierile pe care ni le sugerează în modul în care folosește comicul și tragicul și, mai ales, să înțelegem sensul nou pe care-l dă umorului și scopului artei.

★

IV. Tragedia absurdului sau antitragedia

Am expus mai înainte tendința teatrului absurdului către un dramatism pur, către o tensiune interioară între chiar elementele originare, constitutive ale teatrului, ca o încercare de reflectare a sensibilității și gîndirii omului actual. Originala sinteză incompletă (ca un amestec fizic numai) între tragic și comic este descrisă mai pe larg, în altă parte, de E. Ionesco, ca o încercare de „a da teatrului adevărata sa măsură, care este lipsa de măsură — paroxismul" : „Tragic și farsă, prozaism și poetic,

---

[64] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 136—137.
[65] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, pp. 159, 194, 115.

realism şi fantastic, cotidian şi insolit, iată poate principiile contradictorii (nu există teatru decît dacă există antagonisme) care constituie baza unei construcţii teatrale posibile''[66].

Paroxism în care dramaturgul regăseşte ,,izvoarele teatrului'' şi care trecînd rampa produce în spectator un sentiment violent de ,,insuportabil'', într-o psihologie răsturnată sau imposibilă, absurdă, căpătînd astfel ,,o dimensiune metafizică''; pentru că ,,nu se poate găsi soluţie insuportabilului, şi numai ceea ce este insuportabil este profund tragic, profund comic, esenţialmente teatru''[67]. Dar cum reprezentaţia dramatică, prin chiar actul ei, diminuează sentimentul tragic, ,,face suportabil insuportabilul'', este o obişnuire lentă cu angoasa, ajungem la concluzia că ,,mai desperant decît tragicul este comicul, el fiind intuiţia absurdului şi neoferind ieşire''[68].

Iată aşadar un întreg program estetic preconizînd un *dramatism pur*, de esenţă teatrală specifică, dominat de *conceptul ,,comicului puţin înspăimîntător''*[69] derivat din tragicul intuiţiei absurdului, momentan suportabil, prin comic, insuportabil în dimensiunea metafizică a condiţiei umane. Să adăugăm *efectul de distanţare* a spectatorului faţă de tragedia absurdului pînă dincolo de ,,neparticipare'', în zonele opoziţiei şi chiar dezgustului — ca în anume piese cu muribunzi sau indivizi transformaţi în fiare (,,Nu există mai perfectă separare decît prin dezgust''[70]) —, ceea ce pare să semnifice negarea a însuşi conceptului de *catharsis* ; vom avea astfel imaginea unei adevărate modalităţi estetice noi, pe care o reprezintă astăzi teatrul absurdului.

Adevărul este însă ca originalitatea acestei *antitragedii* care este teatrul absurdului nu rezidă în răsturnarea noţiunii de catharsis, care continuă să existe în substanţă, ci în procedeele noi prin care se realizează în cadrul ei ,,purificarea''. De altfel mai toţi cercetătorii acestei tragedii a absurdului au ajuns în mod firesc la comparaţia cu tragedia antică, la noţiunea de catharsis ; ei s-au oprit însă la simpla constatare, fără a încerca să-i sesizeze deosebirile de procedeu ,,terapeutic''. ,,În tragedia greacă — scrie M. Esslin în monografia sa — spectatorii erau chemaţi să ia cunoştinţă de poziţia solitară, dar eroică a omului în faţa inexorabilelor forţe ale destinului şi a voinţei zeilor — ceea ce avea asupra lor un efect de catharsis şi îi făcea mai capabili de a face faţă epocii lor. În teatrul absurdului, spectatorul este confruntat cu nebunia condiţiei umane, este chemat să-şi vadă situaţia în toată dezolarea sa şi în toată desperarea sa. Despuiat de iluziile sale, omul poate să o înfrunte în deplină conştiinţă, în loc să o perceapă vag, la suprafaţa de eufemisme şi iluzii optimiste. Văzîndu-şi încarnate anxietăţile şi temerile obscur resimţite, el se eliberează''[71].

O concepţie mai aprofundată ne sugerează Michel Corvin în studiul său asupra teatrului actual în Franţa atunci cînd, într-o secţiune amplă, leagă teatrul absurdului de ,,atitudinea de autocritică o omului de după

---

[66] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 15.
[67] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 7.
[68] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 14.
[69] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 173.
[70] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 181.
[71] Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 393.

război'' și încearcă să surprindă caracterul paradoxal al parodiei moderne, considerînd că ea are ,,o putere, de ,,demistificare'', de eliberare, dar poate fi de asemeni o apărare, o pudoare'' [72], care sublimează sensurile tragice ale existenței în rîsul superior al înțelegerii. Oare nu o astfel de manifestare terapeutică disimulată preconiza și Ionesco pieselor sale atunci cînd explica odată : ,,rîsul vine ca o eliberare : rîdem pentru a nu plînge'' [73] ? ! Și altă dată, dîndu-și seama că înfățișarea absurdului pe scenă îl poate prăbuși pe spectator într-o deplină angoasă tragică, dramaturgul găsea *soluția umorului* — ,,simptom fericit al altei prezențe, umorul este ușurarea mea, eliberarea mea, salvarea mea'' [74].

Această optică antagonică a spectatorului uimit în fața imaginii existenței sale absurde de pe scenă, pe care ne-o prilejuiește teatrul absurdului, ar putea fi interpretată ca un non-sens artistic prin violența cruzimii sale demne de un nerealizat A. Artaud, în orice caz departe de o aprobare rațională sau un sentiment estetic, dacă n-ar uni tragicul cu umorul, dacă lirismul n-ar fi cenzurat de ironie. Și poate nu e lipsit de semnificație să notăm aici interesul persistent pentru această soluție estetică a artei moderne în genere, pe care l-a manifestat cel mai marcant reprezentant al teatrului absurdului, de la studiul din 1932, din ,,România literară'', despre ,,încorporarea'' literaturii lui Proust — căruia în ultimă instanță îi izola și definea ,,caracterul particular'' în ,,lirism și atitudine ironică'' [75] — și pînă la prezentarea a trei autori în ,,L'Avant-scène'' din 1959, unde *umorul negru* este conceput ca un adevărat *summum* al noii arte — sintetizînd libertatea de creație, luciditatea analizei, forța suportării adevărului, detașarea de destinul absurd : ,,Umorul înseamnă libertate — scrie Ionesco. Umorul te face să iei cunoștință cu o luciditate liberă de condiția tragică sau derizorie a omului. Umorul este unica posibilitate pe care noi o avem de a ne detașa — dar numai după ce am depășit, asimilat, cunoscut — de condiția noastră umană comico-tragică, de răul existenței. A lua cunoștință de ceea ce este atroce și a rîde de asta înseamnă a deveni stăpînul a ceea ce este atroce. [...] Comicul este singurul în măsură să ne dea forța de a suporta tragedia existenței'' [76].

Explicată astfel, tragedia absurdului ne apare ca o formă de teatru complex, o încercare de a regăsi formele specifice, un amestec de metaforă poetică și convenționalism scenic simbolic, o plutire temerară între tragic și comic — fără a se rătăci în vidul etern, fără a se înăbuși în densitatea diurnă, năzuind încontinuu să rămînă într-un plan al dramatismului pur, totul într-o intensă lumină ironică. În operele sale cele mai remarcabile, teatrul absurdului este cum nu se poate mai departe de impostură sau de gratuitate, de care a fost acuzat uneori, iar prin lipsa sa de pretenții soluționare este, în definitiv, cum spunea Lemarchand (deja citat), ,,modestia însăși'' sau, cum îl denumea Ionesco, ,,o foarte utilă gimnastică intelectuală'' [76]. Dacă totuși teatrul absurdului a putut fi interpretat uneori în mod eronat, aceasta se datorește desigur și noii sale modalități este-

---

[72] Michel Corvin, *Le théâtre nouveau en France*, Presses Universitaires, 1966, p. 34, 35.

[73] Apud Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 98.

[74] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 142.

[75] Eugèn Ionescu, *Proust încorporat*, în ,,România literară'', nr. 41, 26 noiembrie 1932, reprodus de ,,Secolul 20'' nr. 4/1965.

[76] Apud Eugen Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 121—123.

tice, dar și judecății parțiale, neînțelegătoare, a unei singure piese sau a cîtorva numai.

Căci, în cuprinderea largă a autorilor săi reprezentativi, nu se poate să nu se remarce o deplasare sensibilă spre moralism clasic și chiar spre angajare politică. Un Arthur Adamov, după ce dăduse o piesă clasică a noului teatru, *Ping-Pong*, trecea cu *Paolo Paoli* la teatrul brechtian sau, după propria caracterizare, evolua de la „aspectul incurabil al lucrurilor, la cel al fatalității, la aspectul curabil, aspectul social"[77]. Armand Salacrou a parcurs și el un drum asemănător. Jean Genêt se refuză însuși divertismentului, și literatura sa în întregime pare a fi o prelungire a protestelor tînărului declasat în conflict judiciar cu orînduirea burgheză, pînă într-atît încît *Paravanele* sale se joacă în 1961 la Berlin cu textul amputat din cauza referințelor politice protestatare. Cît despre Eugène Ionesco, el ne-a mărturisit însuși deseori pasiunea sa de moralist —„il y a en moi un côté moraliste. Je veux dénoncer certains méfaits"[78] —, criticismul său total am zice, de la limbaj la teatrul burghez, de la istorie și politică la metafizică. Dramaturgul a deplîns în repetate rînduri, în piesele sale, ca și în intervențiile teoretice sau confesiunile de jurnal, prozaizarea alarmantă a vieții omului actual, pe care o strecoară în ființa sa zi de zi, pentru a o impune definitiv, o civilizație înăbușitor de mecanizată, o știință tot mai relativistă, specializată pe domenii și incapabilă să mai aibă o viziune de ansamblu, o artă tot mai aplicată scopurilor practice, imediate, lipsită de înălțare metafizică — toate contribuind a-l suspenda pe individ în vidul existențial cel mai absurd și dezesperant. „Toate gîndirile, toate ideologiile se anulează unele pe altele — notează Ionesco în jurnalul său. Și atunci? cine ne poate oferi o imagine «adevărată» a universului? Ei bine, arta și știința"[79].

Această idee a necesității ca arta nouă să complinească cunoașterea științifică actuală, dîndu-i o dimensiune metafizică fără de care umanitatea nu poate fi concepută — este și concluzia amplei monografii a cercetătorului englez deseori citat: „Teatrul absurdului, oricît ar părea de paradoxal la prima vedere, poate fi considerat ca o tentativă de a transmite experiența metafizică care decurge din doctrinele științifice și în același timp de a completa viziunea lor parțială asupra lumii, de a le integra într-o viziune mai vastă a universului și a misterului său"[80].

Această concluzie ne duce cu gîndul la subtilele disocieri ale marelui savant Robert Oppenheimer, care, în articolele și interviurile sale de un interes mai general, a deosebit fundamental epoca actuală de întreaga istorie a umanității, caracterizînd-o un salt calitativ în cunoaștere, care echivalează cu începutul unei noi istorii. „Cunoașterea nu mai poate să constituie astăzi — spune el într-o convorbire — cum a însemnat la Atena sau în Europa secolului al XV-lea, o îmbogățire a culturii generale. Ea va rămîne apanajul unor mici comunități de înaltă specializare, care nu o vor putea face accesibilă majorității muritorilor... Această stare dă naștere la un sentiment de ignoranță și de singurătate, a cărui intensitate pare proporțională cu știința". Iar în articolul *Perspectivele artelor*

---

[77] Apud Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 114.
[78] Ionesco, *Entretiens avec Claude Bonnfoy*, *loc. cit.*
[79] Apud Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 202.
[80] Martin Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, p. 405.

și ale științelor, făcînd o paralelă între condiția artistului și aceea a savantului în epoca noastră, ajunge la aceeași idee a sintezei științei și artei într-o metafizică absolut necesară umanității. Atît savantul cît și artistul, spune Oppenheimer, trăiesc „în marginea misterului care îi înconjoară ; ei au de realizat armonia dintre trecut și prezent, de introdus o anumită ordine în haos. Ei sînt chemați să-i ajute pe ceilalți oameni"[81].

Dar cu această precizare a necesității atingerii unui nou echilibru interior al omului ne aflăm în fond la „finalitatea practică a culturii — perfecționarea condiției umane"[82] și, deci, la concluzia unui anume umanism implicat teatrului absurdului. Afirmație ce ar fi putut părea paradoxală, nesubstanțială, dacă n-ar fi concluzia unei demonstrații riguroase, a unei analize aprofundate și multilaterale. Încît abia de aci înainte, comparația cu tragedia antică devine într-adevăr revelatoare. Căci dacă tragedia antică a putut fi interpretată ca expresie a maturității sufletului grec, a revoltei împotriva zeilor autoritari și a legilor constrîngătoare, în intenția eliberării totale a omului, tragedia absurdului ne apare ca un reflex al spiritului european îmbătrînit, care a detronat nu numai pe zeii mitologici și pe Dumnezeul medieval, dar și orice religie, orice morală, orice filozofie, ajungînd, obosit de atîta istorie zadarnică, într-o singurătate dezolantă, în marginea haosului.

Și dacă am recunoscut acestui teatru al absurdului atîtea cuceriri certe, sub raport estetic și chiar filozofic, trebuie să convenim totuși că, prin suspendarea individului în vidul existențial, prin metafizica unui univers absurd, acest fenomen artistic actual, încă în curs de desfășurare, trebuie înțeles în coordonatele lui esențiale și directoare ca o expresie dublă a unui Apus și a unui Răsărit în același timp, ca strălucirea unei arte epuizîndu-se, și ca licăririle unei noi arte, a unei lumi noi, ca o punte de la o sensibilitate și o gîndire îmbătrînite, la o altă umanitate.

Acesta este și înțelesul profund „de avangardă" care s-a dat acestui teatru deseori și care a fost odată explicat de principalul său promotor în același sens : „un théâtre qui prépare un autre théâtre, définitif — celui-là"[83].

---

[81] Cit. apud Michel Rouzé, *Robert Oppenheimer*, Edit. Științifică, București, 1967.
[82] Tudor Vianu, *Filosofia culturii*, ed. a II-a, Publicom, București, 1945, p. 285.
[83] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 38.

„BIBLIOTECĂ ROMÂNEASCĂ" — 1821

IOSIF PERVAIN

Apariţia revistei este strîns legată de numele şi de activitatea culturală a lui Zaharie Carcalechi. Pentru tot ceea ce a făptuit în folosul neamului românesc el ar merita un studiu monografic bine informat.

Carcalechi se naşte la Braşov în anul 1787 [1]. Tatăl său, Gheorghe Constantin Carcalechi, un negustor cam urgisit de zeul comerţului, şi mamă-sa, Maria („fata lui hagi Dumitrul Ciurcul"), nu erau „în ştiinţe ... umblaţi" [2]. Totuşi, au sădit în sufletul fiului lor sentimentul de mîndrie naţională, răsărit din conştiinţa originii noastre romane : „...Ei ...m-au învăţat... cum că eu sunt *roman*, şi toţi românii *romani*" [3].

Rămas orfan de tată în 1789, de creşterea lui se va îngriji mamă-sa, vară cu Dimitrie Eustatievici. Aurel A. Mureşianu, care a publicat în 1934 date importante despre familia Carcalechi [4] scrie: „Neputîndu-şi trimite ... fiii la şcoli mai înalte, ea îi dedică carierei comerciale... plasîndu-i pe lîngă case de comerţ însemnate". Ucenicia pe lîngă o casă de comerţ a fost, dintotdeauna, o excelentă şcoală a vieţii. Zaharie Carcalechi şi-a început această ucenicie la Buda, după A.A. Mureşianu în 1799, iar după Barbu Theodorescu în 1812. Data de 1799 este inacceptabilă ; i se opun mărturisile categorice ale editorului „Bibliotecii româneşti". Potrivit lor, el se găsea la Buda de prin anii 1811—1813 [5].

---

[1] Părerea că s-ar fi născut în Serbia, la Bressovo (vezi I. Lupaş, *Cea mai veche revistă literară românească*, în „Anuarul Institutului de istorie naţională" (Cluj), I, 1922, p. 125) a fost corectată de Barbu Theodorescu, în *Constantin Lecca*, Bucureşti, 1938, p. 13, n. 1.

[2] Z. Carcalechi, *Călătoria mea la Bucureşti, adecă un cuvînt sau doao despre redutul (balul) din Bucureşti*, în „Bibliotecă românească", IX, 1834, p. 56. În articol autorul dă glas unei idei a cărei paternitate a fost atribuită de unii lui G. Barit, iar de alţii lui Slavici : *puterea* românilor de pretutindeni se găseşte în Muntenia şi Moldova.

[3] Z. Carcalechi, *op. cit.*

[4] *Zaharia Carcalechi, întemeietorul primei reviste româneşti. — Contribuţii cu privire la familia, viaţa şi opera lui*, în „Gazeta cărţilor", IV, 1934, nr. 1.

[5] Vezi *Înştiinţare pentru „Biblioteca românească", către românii din Prinţipaturile Valahiei şi Moldaviei*, în *Carte de mînă, împreună cu Calendariul pre anul 1825. . ., cum şi ghenealoghia a împăraţilor, crailor şi a prinţilor din Europa şi alte folositoare lucruri şi istorii. Cu cinci icoane. Prin Zaharia Carcalechi, ferlegherul cărţilor*, Buda, 1825.

Negustoria propriu-zisă îi displăcea tînărului braşovean; îl preocupa mai mult gîndul cultivării sale spirituale; „Eu de vreo cîţiva ani încoace, de cînd — smulgîndu-mă din braţele părinţilor mei — am ieşit la lume—„am început a călca şi ţări streine, cu un neastîmpărat dor de a-mi întinde şi a lăţi cunoaşterile, care de la părinţi, în vîrsta cea mai crudă, cam pe subţire le-am cîştigat, căci putinţa lor nu era prea mare. Eu, după putinţa şi sudorile mele, curînd am făcut aceea înaintare cu care, fie că nu e prea mare, totuşi sînt deplin îndestulat..."[6]. Îndemnul de a-şi înmulţi cunoştinţele îl apropie de Tipografia Universităţii din Buda, devenită — prin rîvna lui Ioan Onişor, Samuil Micu, Gheorghe Şincai şi Petru Maior — un puternic focar de cultură românească [7]. Conducerea tipografiei îl angajează ca „ferlegher", poate şi datorită insistenţelor lui Petru Maior, care îndeplinea aici, din 1809, funcţia de cenzor şi corector al cărţilor româneşti. *Verleger* însemnează editor; rosturile adevărate ale lui Carcalechi au fost însă, la început, altele : pe de o parte, el trebuia să procure diferite lucrări în manuscris, alcătuite de învăţaţi români, care urmau să apară la Buda [8], iar pe de alta, să aibă grija desfacerii tipăriturilor în limba română, cu deosebire la cititorii din Transilvania, Ţara Românească şi Moldova. Editor şi autor de cărţi va ajunge Carcalechi mai tîrziu, la capătul cîtorva ani de trudnică iniţiere în negustoria cu cărţile. Tipografia l-a plătit pentru ostenelile sale în perioada 1812—1834.

Prima informaţie valoroasă despre activitatea lui Carcalechi la Buda datează din 1817, cînd tipografia scoate un *Calendariu..., întocmit cu toate cele de lipsă, cu istorii foarte frumoase, cu 6 închipuiri*; calendarul se vindea „la dumn.(ealui) Zaharie Carcalechi, ferlegherul cărţilor Crăieştei tipografii"[9]. Pe lîngă această dată sigură există şi una ipotetică, mai veche cu 3 ani. În 1814 vede lumina o scurtă istorie a campaniei napoleoniene împotriva Rusiei ţariste : *Întîmplările războiului franţozilor şi întoarcerea lor de la Moscva ş.c.l. Tălmăcite de pre nemţie de un iubitoriu de neamul românesc şi cu cheltuiala dumnealui Alexie Lazaru date în tipariu* (Buda, Crăiasca tipografie a Universitatei ungureşti)[10]. La sfîrşitul majorităţii exemplarelor se găseşte anexată o *Înştiinţare*, semnată de „dumnealui" Alexie Lazaru (Alexe Lazăr). *Înştiinţarea* este un elogiu adus publicaţiilor periodice şi un apel emoţionant adresat românilor, cu scopul de a-i capacita să sprijine scoaterea unui săptămînal. Semnatarul *Înştiinţării* e un necunoscut. Cercetările pentru identificarea lui au rămas infructuoase. Eu văd în el pe Zaharie Carcalechi; viitoarele

---

[6] *Călătoria mea la Bucureşti*. . ., *loc. cit.*, p. 55.

[7] Pentru orientare, vezi Andrei Veress, *Tipografia românească din Buda*, în „Boabe de grîu", III, 1932, p. 593—612. Studiul suferă de un mare neajuns : autorul vorbeşte în termeni evazivi despre aportul efectiv al românilor la prosperitatea Tipografiei de la Buda.

[8] Unele informaţii apud Aleksa Ivić, *Documente privitoare la mişcarea culturală şi literară a românilor din Ungaria în sec. XVIII şi XIX*, Bucureşti, 1936 (extras din „Analele Academiei Române", ser. III, Memoriile secţ. istorice, vol. XVIII).

[9] *Bibliografia românească veche*, vol. III, p. 183.

[10] *Bibliografia românească veche*, vol. III, p. 102—105. Cartea a fost scrisă de un ofiţer german, Ernst von Pflich.

sale prospecte la „Bibliotecă românească" — din 1821, 1825 și 1829 —, repetă idei, expresii și chiar pasaje întregi din *Înștiințare*:

„Toate neamurile Evropei cele deșteptate au aflat cum că a scrie gazete sau novele și acele a le împărtăși neamului său e cea mai încuviințată mijlocire de a lumina noroadele cu întîmplatele ale altora fapte, a le abate de la rău și ale aduce spre cele mai bune... Prin novele... nu numai se desfătează inima și mintea omului, carea din fire așa e întocmită cît pururea se luptă spre știință și spre agonisire de științe noao, ci și sufletul se îmbunătățează...

Iată că și grecii, ba și sîrbii... cu sîrguință dau novele, ce se tipăresc la Viena, neamului său; și neamu atîta cel grecesc, precum și cel sîrbesc nu numai cu bucurie, ci și cu mulțămită le primesc.

Singuri noi românii, măcar ne tragem vița de la cel mai slăvit neam în lume, adecă de la romani, sîntem de acel scump vistiariu lipsiți"[11].

„Toate neamurile cele luminate au aflat cum că a scrie cărți și acelea a le împărtăși oamenilor săi e cea mai încuviințată mijlocire de a lumina noroadele cu întîmplatele ale altora fapte, a le abate de la rău și a le aduce spre cele mai bune... Din cărți învățăm cele ce s-au întîmplat în lume, cu care nu numai se desfătează inima și mintea omului (carea din fire așa este întocmită cît pururea se luptă spre știință și spre agonisire de cunoștințe noave), ci și sufletul se îmbunătățează...

Deci iată grecii, ba și sîrbii bărbătește tipăresc cărți, și neamul atît cel grecesc, precum și cel sîrbesc nu numai cu bucurie le primesc, ci și cu mulțămire le cetesc.

Singuri noi românii sîntem de această vistierie mai lipsiți, măcar că ne tragem vița de la cel mai vestit și mai mărit neam în lume, adecă de la romani"[12].

De la cine să-i fi venit lui Carcalechi, în 1814, ideea publicării unui periodic? Barbu Theodorescu[13] se gîndea la Petru Maior și Gheorghe Șincai. Excluzîndu-l pe Șincai, pentru că din 1809 el nu se mai găsea la Buda, rămîne Maior. Numele său poate, într-adevăr, să fie luat în considerare, cu adaosul față de Barbu Theodorescu că Maior însuși îmi pare debitor lui Ioan Molnar-Piuariu. În 1814 și la începutul anului 1815, renumitul oculist revine la un vechi plan al său, din perioada 1789—1795, de a scoate o revistă; revenirea este confirmată de mai multe scrisori trimise Tipografiei de la Buda (vezi *anexele*).

★

Ideile generoase din *Înștiințare* au rămas pe hîrtie în 1814, însă ele vor continua să-l frămînte pe Carcalechi, care a spus despre sine — și nu a greșit — că a vrut și vrea să-și slujească neamul „cu toate puterile"[14].

Un pas înainte va face Zaharie Carcalechi în anul 1817. Se găsea atunci la Brașov, de unde adresează tipografiei, la 1 februarie, o scrisoare în germană (*An die Löbliche, Königliche, Ungarische Universitäts Haupt Buchdruckerei*); scrisoarea vestește plecarea sa iminentă la Iași și transmite rugămintea de a i se trimite acolo un catalog de cărți: „Ich bitte

[11] *Bibliografia românească veche*, p. 104—105.

[12] *Către ce'itori*, în „Bibliotecă românească", I, 1829 (nepaginat). Citez, ca o curiozitate, ipoteza lui Nicolae Albu: Alexe Lazăr = Nicolae Nicolau (vezi *Un distins cărturar al timpului său — dascălul brașovean Nicolae Nicolau*, în „Revista de pedagogie", XVI, 1967, nr. 11, p. 77).

[13] *Lucr. cit.*, p. 13: „Aflat la Buda încă din 1812, ... Carcalechi a trăit în preajma lui Petru Maior și a lui Gheorghe Șincai. De la ei pornește ideea creării unei reviste românești, cu preocupări istorice".

[14] *O rugăciune către iubitorii de „Bibliotecă românească"*, în „Bibliotecă românească", III, 1830 (coperta de la sfîrșit).

untertänigst mir ein Bücherkatalog-Exemplar nach Jassy in der Moldau mit der ersten Post zu überschicken. In dieser Woche reise ich auch nach Moldau" [15]. Şederea în Moldova a durat 3 luni, răstimp în care Zaharie Carcalechi achiziţionează manuscrise pentru tipografie şi abonează pe diverşi boieri moldoveni la un *ziar* românesc; ziarul urma să apară la Buda, în timpul cel mai scurt. Carcalechi nu şi-a respectat promisiunea. Prenumeranţii încep să se agite şi apelează, spre sfîrşitul anului 1817, la serviciile Agenţiei consulare austriece din Iaşi; prin intermediul ei vor să obţină ştiri suplimentare despre soarta ziarului făgăduit, după care se arătau rîvnitori, şi despre cauzele tărăgănelilor lui Carcalechi. Agenţia consulară informează Cancelaria de Curte din Viena, iar aceasta transpune sesizarea tipografiei de la Buda. În acelaşi timp, Cancelaria de Curte se declară dispusă să înlesnească difuzarea unui periodic — editat la Pesta ori la Lemberg — în Moldova, pentru că ar aduce imperiului unele venituri în plus: „... Wenn diese Zeitung entweder in Pest oder in Lemberg zu Stande käme, und bei dem Umstande, wo die Inwohner dieser Länder nach und nach Neigung zur Lektüre äussern anfangen, mehrere tausend Piaster in's Land brächten" [16].

Aşteptarea abonaţilor din 1817 se prelungeşte pînă în 1821, cînd — în sfîrşit — Carcalechi editează „Bibliotecă românească", *în 12 părţi, după numărul celor 12 luni. Întîia oară tipărită pentru naţia românească prin Zaharie Carcalechi, ferlegheru de cărţi a Crăieştii şi mai marei tipografii din Buda a Universitatei Ungariei. Partea I, cu o figură* (la Buda, în Crăiasca tipografie [a] Universitatei Ungariei, 1821)[17]. Apărut în 1821, volumul fusese gata de tipar încă din 1820 sau chiar din 1819; o demonstrează rînduri ca: „Eclipsul cel mare a soarelui se va întîmpla în 26 august 1820" (p. 152); Maior a publicat „în anul trecut" *Telemah* şi *Ortografia română* (p. 165). Traducerea cărţii lui Fénelon e din *1818*, ar *Orthographia romana sive latino-valachica* din *1819*. Este drept că dedicaţia către „de bun neam născutului şi onoratului boieriu" Gheorghe Oprean [18] poartă data de *ianuarie 1821*, dar ea nu poate constitui un argument valabil contra anilor 1820, 1819.

Volumul din 1821, cuprinzînd peste 200 de pagini [19], se deschide cu închinarea amintită şi cu un fel de articol-program, *Iubitorilor de ştiinţă*, scris în termeni calzi: „Nu am avut mai mare vrere în inima mea, nici n-am aflat mai de lipsă a fi decît a putea sluji neamului meu cu tipărirea cărţilor româneşti folositoare. După putinţa mea, am socotit că de lipsă ar fi o bibliotecă ca aceasta în 12 părţi, ce va cuprinde tot feliul de lucruri, a tipări pentru mulţămirea a toată starea omenească.

[15] Vezi *anexele*.

[16] Vezi *anexele* şi I. Bianu, *Introducere* la Nerva Hodoş şi Al. Sadi Ionescu, *Publicaţiunile periodice româneşti*, Bucureşti, 1913, p. XVIII.

[17] Descrierea volumului în *Bibliografia românească veche*, III, p. 372—374. Presupun că Zaharie Carcalechi a renunţat să scoată o revistă în 1817, de teama concurenţei lui T. Racoce şi Budai-Deleanu, despre care auzise că aveau sub tipar cîte o gazetă, la Cernăuţi şi Lemberg (vezi *anexa VIII*).

[18] Carcalechi scrie despre Oprean (în „Bibliotecă românească", 1821, p. 170, recte: 172): „Un boier şi adevărat patron cultivirii româneşti, anume Gheorghie Oprian, român din Ţara Românească, au binevoit din tot venitul dumnealui pe an a da un leu de la sută pentru tipărirea cărţilor româneşti".

[19] Sînt nepaginate: dedicaţia, articolul-program şi lista prenumeranţilor; există şi greşeli de paginaţie, de exemplu, se repetă numerotarea paginilor 170—171.

Rogu-vă primiți această frumoasă și folositoare carte spre lauda neamului, spre binele patriei.

Fiind eu încredințat că veți afla mulțămire de osteneala mea, mă voi socoti cel mai norocos a sluji neamului meu". Profesiunea de credință a lui Carcalechi dă în vileag un ideal fecund : vrerea de a-l apropia pe cititorul de orice stare socială de izvorul mîntuitor al cărții. Ideea este iluministă și pentru a o impune redactorul revine la ea de mai multe ori. Insistența și roadele ei se văd în *Izvoru cărților* (p. 165—180), dar mai ales într-o addenda la considerațiile privind datoria patriotică de a cunoaște istoria strămoșilor romani (p. 82—87). Reflecțiile pe tema „cultivării" spiritului au o foarte pronunțată coloratură națională, pentru că și în conștiința lui Carcalechi, nu numai în a lui Gheorghe Lazăr, idealul social propagat de iluminiști s-a convertit în ideal național, sub influența situației politice de atunci a românilor transilvăneni [20]. Înaintea altor interese, Carcalechi situa „folosul și mărirea neamului românesc".

Educarea în sens național se realizează în paginile „Bibliotecii românești", în primul rînd, prin cultul istoriei romane, anunțat de „figura" din fruntea revistei ; ea îl înfățișează pe Romulus, „strămoșu românilor". Termenii puși în ghilimele nu trădează numaidecît o părere exagerată sau o rătăcire penibilă ; dimpotrivă, este mai nimerit să vedem în această opinie un element de cultură neoumanistă, întîlnit și la învățații altor popoare din Occident [21].

Sînt și alte zone de influență. O înrîurire sigură este cea a corifeilor Școlii ardelene, recognoscibilă în idei și limbaj : „De vreme ce dovedit lucru este că românii sînt viță de a romanilor vechi, prea vrednic lucru este ca românii să aibă cunoștință despre acei preastrăluciți ai săi strămoși și să știe minunatele lor fapte, începutul și lățirea împărăției lor. Întru aceasta eu vreau să slujesc neamului mieu și să dau la lumină istoria romanilor cea vechie pre limba românească, de la facerea Romei" (p. 69). Extrasele din „istoria" lui Eutropius, publicate în continuare, glorifică „minunatele" fapte ale romanilor și imperiului roman, decît care nici unul, „de cîndu-i lumea, n-au fost... cu creșterea și cu lățirea preste toată lumea mai mare" (p. 76—77). Sporadic se strecoară însă și unele rînduri mai puțin encomiaste : „Deci Romulus *tîlhărind* (subliniat de I.P.) întră păstori, cînd era de optsprezece ani făcu un orășel în muntele Palatin" (p. 77). Pusă în socoteala lui Romulus, tîlhărirea însemna un început de abatere de la crezul istoric ortodox al Școlii ardelene. Dezerțiunea o practica deschis în epocă Vasile Pogor-tatăl, care — vrînd să critice pe evgheniștii din timpul său — „lovea cu istoria în prezent" :

Rhea Silvia, vestala, pe Romulus l-a născut
Nu din vreun erou mare, nici din viteaz cunoscut.
Rob de libov fără lele, sau cu vreun palamar,
Sau cu vreun popă leneș îngrășat lîngă altar.
Învins numai de nastavul ce firea i-a fost sădit,
Prin viață tîlhărească s-a făcut barbat vestit,

[20] Pentru Gheorghe Lazăr, vezi D. Popovici, *Tendința de integrare în ritmul cultural occidental*, Cluj, Litografia „I. Nițescu", 1940, p. 485.

[21] Vezi A. Chastel și R. Klein, *Humanisme, conscience historique et sentiment national* („Diogène", 1963, nr. 44), recenzie în „Revista de filozofie", 1964, nr. 3, p. 429.

A aruncat temelia Rîmului înfricoşat
Care tronuri şi noroade fără număr a surpat.
Iată dar patricii Romei, fără osebire, toţi
Sunt ieşiţi, după urmare, din răpitori şi din hoţi.
Cu aceste însă toate Roma a născut bărbaţi
Ca acei ce nu scot astăzi evgheniştii noştri fraţi;
Căci boierii dimpreună, toţi de-ar ferbe în cazan
Mă-ndoiesc să cred c-ar scoate un Scipion African [22].

Devierea de la preamărirea fără nici o rezervă a romanilor pregătea drumul studiilor critice despre ei de după 1830, precum şi calea spre o înţelegere mai cuprinzătoare a rolului pe care l-au avut dacii în etnogeneza poporului român. Pionier în acest domeniu va fi Florian Aaron.

Lansînd „Biblioteca românească", Zaharie Carcalechi promitea să lupte prin *toate* mijloacele pentru luminare, în sensul cel mai larg al cuvîntului. În afară de istorie, potrivită pentru atingerea ţelurilor sale a socotit beletristica. Ei îi aparţin două nuvele traduse ori prelucrate după originale străine : *Lauzus şi Lidia* (p. 33—88) şi *Istoria de Sandford şi Merton* (p. 88—147) [23], precum şi *Un stih a lui**** (p. 188—189), cu versuri de un prozaism desăvîrşit :

Nenorocirea m-au cuprins
Tocmai ca şi-un foc nestins.

★

De aproapele mieu fui mîhnit pîn'la moarte,
De străini fui mîngăiat în zi şi în noapte !
În viaţa mea pentru cultură m-am luptat,

Însă aproapele mieu cu totul m-au stricat !
Bucure-se dar acum cei ce m-au apăsat,
Că eu cu totul de astăzi lumea am lăsat.

. . . . . .

Slabă este şi prima nuvelă, în schimb *Istoria de Sandford şi Merton* a fost mai exigent selectată. Acţiunea ei se desfăşoară într-un anume ţinut englez, unde trăia familia Merton, „strălucită şi cu mare putere de avuţie". Averea şi-o cîştigase în Jamaica, exploatînd pe sclavii băştinaşi, care „zahăr şi alte roduri de preţ, spre folosirea lui, plîntăreau (semănau)". Merton avea un fiu, pe Toma, crescut în răsfăţ, neiubitor de carte, trufaş şi „cerbicos".

În vecinătatea Mertonilor îşi ducea viaţa un „arendator", un „plugariu" : Sandford. Fiul său Henrih, ceva mai în vîrstă decît Toma, îl întrecea pe acesta prin robusteţe, inteligenţă, învăţătură şi prin calităţile sale sufleteşti (milostiv cu săracii, iubitor de animale, care „au simţire ca şi noi", etc.). De educarea lui se ocupa Barlov, „păstoriul" bisericii.

[22] *O satiră veche*, în „Convorbiri literare", V, 1871, p. 291—292; vezi şi Emil Vîrtosu, *O satiră în versuri din Moldova anului 1821*, în *Studii şi materiale de istorie medie*, vol. II, 1957, p. 478 şi urm. Date în plus despre interesul lui Carcalechi pentru istoria romanilor în „Bibliotecă românească", 1829—1930 şi 1834.

[23] Nuvela este neterminată; citim la p. 147 : „Urmează în a 2 [-a] parte. . ."

Într-o zi Henrih îl salvează pe Toma de muşcătura unui şarpe veninos. Recunoscătoare, doamna Merton îl invită la „curte" şi îi propune să-l înfieze. Somptuozităţile de la castel îl uimesc pe Henrih : „Îl purtau prin casăle cele împodobite, unde toate celea putea vedea ce ochilor sînt plăcute şi spre petrecerea vieţii cu îndestulare oarece întocmite. Acolo vedea el oglinde mari, avînd rame poleite cu aur, mese şi scaune cu măiestrie făcute, razari (perdele) la fereşti de mătasă, din materie mai aleasă lucrate, şi tot feliul de scule pre masă, precum cuţite, furchiţe, serărițe şi tănere, — apoi toate de argint" (p. 101).

Poftit la masă, după ce îşi învinge întrucîtva sfiala şi stîngăciile, Henrih prinde limbă. Mertonii află de la el lucruri care o scandalizează la culme pe contesă : în ajunul naşterii lui Cristos „oamenii cei de frunte" s-au dedat la dezmierdări nemaiauzite, iar de sărăcime „nu vreu să ştie" ; este mai bine să-ţi cîştigi însuţi pîinea, decît să fii crai şi să-ţi petreci viaţa în totală nelucrare ; bogatul are un zacon al său, care — socoteşte el — i-ar da dreptul să se poarte neomenos. Întrebat dacă nu vrea să ajungă avut, Henrih îi răspunde lui Merton :

„— Nici aceasta, milostive domnule".

„— Şi pentru ce *nu*?" intervine stăpîna. Motivele lui Henrih trebuie citate textual :

„— Pentru că oarecarele om bogat, pre carele eu l-am văzut, adecă domnişorul Pădurilă, carele aicea în vecinătate lăcuieşte,... întră călare în semănăturile oamenilor şi le calcă bucatele, le ucide iezii şi mieluşeii, le răstoarnă gardurile, le puşcă galiţile, le omoară cînii, rumpe picioarele la vite, şi pre oameni totdeauna foarte rău îi întîmpină. Aceasta spun camenii că de aceea el face, pentru că e bogat" (p. 109—110). Asemenea cugetări sînt pentru doamna Merton nişte „mojicii şi prostii", dar nu şi pentru soţul ei, care exclamă :

„— Pre legea mea,... acest om mic este mare filozof!" (p. 108).

La masă Henrih pomenise şi de Barlov. După ezitări, Toma este încredinţat acestuia pentru a-i da *creştere* şi a-l *lumina*. Barlov îşi avea sistemul său de învăţătură ; el consta în deopotriva deprindere a elevilor cu munca fizică, citirea de lecturi instructive şi cu discuţiile între dascăl şi ucenic. De exemplu, după cîteva ceasuri de grădinărit, Barlov, Henrih şi Toma citesc *Despre muşte şi furnici* şi *Despre Androcles cu leul*. Lecturile stîrnesc întrebări şi comentarii în jurul unor chestiuni delicate : negoţul ruşinos cu sclavi, lipsa de raţiune a împărţirii oamenilor în stăpîni şi în „robi", „vătămările" şi stoarcerile („sugeri") la care sînt supuse mulţimile de către cei care se poartă cu ele mai rău decît „hiarăle...sălbatece" : „După dreptate, nici trebuie pre vreun om să-l faci sclav".

Naraţiunea şchioapătă, autorul necunoscut al nuvelei nefiind un creator de autentice valori artistice. El este însă, ca eroul său Henrih, un *filozof*, un literat care şi-a însuşit ideologia gînditorilor iluminişti şi militează pentru difuzarea ei prin povestiri moralizatoare, de genul celor din *Contes moraux* de Marmontel. Traducerea, deşi — în general — pedestră, salvează ideile înaintate din proza amorfă a *Istoriei de Sandford şi Merton* şi astfel revista lui Carcalechi izbuteşte să se angreneze în mecanismul atît de complex al modernizării spiritului public în România, la începutul secolului al XIX-lea.

Fulguraţii de gîndire iluministă se întîlnesc în aproape toate materialele „Bibliotecii româneşti" : în anecdotele şi *Folositoarele învăţături* culese din periodice străine, în unele remarci despre limbă şi fulger, în *Izvoru cărţilor* sau în *Observaţie către ţărenii (plugarii) româneşti D.O.B.* (p. 181—187) [24] : în anul 1784, în Boemia, a fost o îngrozitoare „scumpete în grîu şi în pîine", care ameninţa cu pieirea „plasa cea mai . . . sirimană de oameni" ; o dorinţă aleasă a lui Alexandru Macedon a fost să ajungă mare ca Aristotel în învăţături ; „Fulgerul altceva nu este decît o scînteie electricească" ; *adevărul* e un oaspe insolit la curţile regilor (ce veche-i la noi tema din *1907* a lui Vlahuţă !) ; „Craiul din Franţia, Ludovic XI, au zis odinioară.

— Toate se pot afla în Curte, una numai nu.

— Ce nu se poate afla ? au întrebat unul dintre miniştri.

— Adevărul ! răspuns-au craiul. Eu încă bine îmi pot aduce aminte, că de multe ori zicea tatăl meu : „Adevărul s-au bolnăvit". Ci eu cred că de mult au murit, încă fără ispovedanie" (p. 15).

Izvoru cărţilor (p. 165—180, recte : 182) reprezintă un indice bibliografic antrenant. Simpla înşirare de nume de cărţi, a anului şi locului de apariţie, a tipografiei nu îl mulţumeşte pe Carcalechi, pentru că el vizează şi de astă-dată scopuri pe care titlul de *Izvoru cărţilor* nu le sugerează. Între altele, redactorul vrea să evidenţieze numărul mare al celor ce scriu ori traduc opere pentru „deşteptarea" românilor şi „învăpăiata dragoste" cu care alţii susţin băneşte iniţiativele sortite procopsirii culturale a neamului, lucru spus în subtitlul *Izvorului cărţilor* : *Cei ce dintru dragostea negrăită şi din rîvna cea fără de asemănare către folosul şi luminarea naţionului românesc nu au întîrziat a tălmăci şi a tipări cărţi folositoare în limba acestui naţion, în anul trecut.* Scopuri identice apar, înainte de Carcalechi, la Samuil Micu [25] şi Petru Maior [26].

Semnalările bibliografice şi pomelnicul susţinătorilor „luminării" la români sînt neselective ; de aceea, alături de „preacinstitul" Petru Maior, de „mult prea învăţatul" Alexandru Beldiman, de Veniamin Costache, Ioan Teodorovici, C. Conachi, G. Boiagi, Eufrosin Poteca etc., figurează Iordache Bălşucă, Şerban Negel [27], Naum Petrovici, Ioan Zăgujeanu, Atanasie şi Constantin Grabovschi ş. a. Obişnuit, Carcalechi întrebuinţează — pentru a-şi încînta favoriţii — calificative şi fraze goale. Din noianul lor se detaşează cîteva aprecieri mai sobre şi cu siguranţă mai edificatoare pentru cititorul „Bibliotecii româneşti". Exemplu pot sluji rîndurile despre Petru Maior : el " . . . au dat la lumină *Telemah*, tălmăcit din limba italienească, cum şi *Ortografia română*, de sine făcută, întru carea învăţăm cum are a se scrie româneşte cu strămoşeştile slove latine. La aceste au adaos un *Dialog pentru începutul limbei româneşti*, întru carele vădeşte că limba

---

[24] *Observaţie* este un fragment dintr-o prefaţă la *Carte de mînă pentru bine orînduita economie...* Tradusă de pre limba cea serbească prin Grigorie Obradovici, a şcoalelor director, la anul 1805, Buda, 1807 ; vezi *Bibliografia românească veche*, II, p. 493—497.

[25] Mărturii în *Scurtă cunoştinţă a istoriii românilor*, Bucureşti, 1963, p. 72 urm.

[26] Vezi *Istoria pentru începutul românilor în Dachia*, Buda, 1812 şi *Istoria besericei românilor...*, Buda, 1813.

[27] Frate cu mitropolitul Veniamin Costachi, Şerban Negel era criticat pentru intrigăriile sale de către Vasile Pogor-tatăl, vezi E. Vîrtosu, *lucr. cit.*, p. 528—529 şi passim.

românească e mai vechie nu numai decît cea frîncească și spaniolească, ci și decît cea italienească de acum, ba și decît cea latină, ce iaste în cărți, și cum că aceasta din limba românească ce o vorbea poporul roman cel vech, a luat începutul său".

Reținute ca formulare și prețioase mai sînt și numeroasele referiri la situația culturală și literară înfloritoare din Țara Românească și din Moldova. Carcalechi, anticipîndu-l cu zeci de ani pe Slavici, a scris cu litere apăsate, în 1834, că *puterea românilor* de pretutindeni este în țările transcarpatine[28]. Germenii credinței sale au apărut în perioada cînd a început să cutreiere aceste țări (1812—1820), a căror prosperitate culturală îi smulge meritate laude : din Țara Românească a fost trimis în Italia, patria noastră veche, Eufrosin Poteca împreună „cu alți trei tineri români, ca să învețe cele mai înalte învățături [și ca] întorcîndu-se să dea rodul cel mai bun patriei.

Ba și școale mari naționale românești s-au făcut, întru care să învață cuvîntarea de Dumnezeu [catechismul?] și filozofia, ritorica, metodica, poezia și alte; cum și pentru înfrumusețarea sfintelor cîntări bisericești și lesnirea meșteșugirii acestor cîntări au binevoit de au trimis în crăiasca cetate Buda pre dascalii de musichie românești, pre sfinția sa părintele chir Macarie . . . și pre chir Nil Nicolae Poponea, bărbați cu cinste și desăvîrșit (sic) în meșteșugul acesta, ca să tipărească toate cărțile de musichie alcătuite în limba românească de acești mai sus dascali . . . " (p. 171—170, recte : 172).

De elogii se mai împărtășesc membrii companiei de aromâni din capitala Ungariei. Atașamentul deosebit al lui Carcalechi față de ei se datorește, cred, și faptului că însuși „ferlegherul" Tipografiei crăiești din Buda se trăgea dintr-o familie aromânească. Dar, indiferent de acest amănunt, ceea ce impresionează este încadrarea promptă a aromânilor în curentul general de luminare a poporului nostru și dăruirea cu care ei își ofereau economiile pentru înfăptuiri de interes cultural. Printre cei mai generoși sînt amintiți : Naum Jembo, Ioan Papa, Costea, Nicolae Rujea, Vasilie Buciu, Ștefan Vitali, Sterie Fardi Gh. N. Maciu, Toma Cuișor, Mihail Țanțafil, Todor Caragea, Ilie Blana, Dimitrie Ziva etc. Lor li s-au alăturat unii greci din Pesta (Constantin Dogali de Biud, frații Terpo, episcopul Dionisie Popovici), care „numai din învăpăiata dragoste către bunul de comun și al de aproapelui său, cu bunăvoire au dat ajutoriu spre tipărirea cărților și prin acestea spre cultivirea nației românești"(p. 178, recte : 180). Nu este pentru prima oară cînd românii, frații aromâni și grecii își unesc puterile în lupta lor comună de emancipare socială și națională. Totuși, ultimele acorduri ale *Izvorului cărților* nu insistă asupra acestei comuniuni, ci deplasează accentul pe „norocirea" nației române, prefigurînd — în 1820 — simțăminte cristalizate în cursul revoluției din 1821 : „O, fericite suflete . . . , care vă osteniți întru tălmăcirea cărților și dați ajutoriu la tipărirea acestora, pentru folosul cel de comun (obște) al naționului românesc ! Întindeți, lățiți și înmulțiți împrejurul vostru *norocirea națională*" (p. 179, recte : 181).

În ciuda scăderilor sale de ordin strict bibliografic și a „beției de cuvinte", *Izvoru cărților* este o mostră elocventă a catechismului iluminist

---

[28] *Călătoria mea la București . . . , loc. cit.*, p. 56.

transilvan, dintr-o perioadă în care încerca — încă timorat — să depășească faza reprezentată de corifeii Școlii ardelene.

Editarea unui periodic, în condițiile anului 1821, punea în fața redacției piedici multiple. Un impediment, nu ușor de trecut, îl constituia limba. Scriind sau traducînd studii, articole și însemnări de cuprins destul de variat, redacția era datoare să găsească termenii potriviți pentru o seamă de noțiuni necunoscute pînă atunci culturii românești. Carcalechi a sesizat greutățile de această natură și — solicitînd concursul puținilor săi colaboratori — s-a străduit să le surmonteze. Izvoditorul „Bibliotecii românești" era convins că limba nu e lipsită de „avuție"[29]; în consecință, revista sondează în primul rînd această bogăție, adeseori cu succese notabile. Cînd ițele li se încurcă, autorii recurg la arhaisme și — abuziv — la forme regionale (fonetice, morfologice, lexicale etc.), ca în exemplele : *fece — făcu, întrăba, poci, îi diede, înțelesă*, (a) *ușora, ficior*, (a) *scriat, oaspăt, fărină, preste* — peste — *mă jor, boaltă* — prăvălie, *cociaș* — vizitiu, *cafă* — cafea, *corfă* — coș, *cursă* — alergă, *furchiță, inaș* — servitor, ucenic, *huliu, a se lovi* — a se potrivi, a se molipsi (se lovîră de ciumă), *măiemucă* — maimuță, *pup* (de trandafir) — boboc, *tineriu* — farfurie, *a zogoni* — a goni, a izgoni etc. Abuzul de regionalisme și alte inabilități în mînuirea limbii provoacă denivelări în stilul materialelor din revistă și îngreuiază lectura unor pasaje altminteri interesante : „Întru aceea vreme se făceau toate întocmirile pentru strălucita încorunare. Lesne se poate de icea vedea cum că întocmirile acestea strelucite au trebuit să fie caracterului lui Mezenție amăsurate, precum : cercuitura în formă de teatru, unde alergătorii, îmbrăcați cu pei de dobitoace sălbatece, alergau cu segeți, unul cătră altul aruncau și se sprijoneau ; alte iar jocuri erau, unde hiară selbatece stau întărîtate să se lupte cu oamenii.

Toate acestea groaznice desfătări erau hotărîte pentru a adaoge mai mare pompă la această nuntă" (p. 46).

Ca să vină în ajutorul cititorilor, redacția alcătuiește un *Lexicon pentru vorbele românești neobicinuite între unii români, ce s-au pus în cartea aceasta* (vezi *anexele*). Lista cuprinde mai cu seamă neologisme, înregistrate capricios. Faptul obligă pe specialistul în istoria limbii române literare la o recitire atentă a întregului volum. Recitirea echivalează cu un act de eroism, dar nu inutil. Pentru că, dincolo de statistici și explicații, se va putea pune în lumină un episod important din contribuția Transilvaniei, cam neglijată pînă acuma, la făurirea limbii române literare[30]. Este un mare merit al reprezentanților Școlii ardelene și al cărturărimii influențate de ideologia lor că au știut să-și sincronizeze eforturile cu activitatea panromânească de perfecționare a graiului strămoșesc.

★

Din schița monografică a unei reviste sau a unui ziar nu pot lipsi considerațiile privitoare la audiența lor în rîndurile publicului. Fără ecou printre cititori un periodic este un nonsens.

---

[29] „... Întru atîtea ale lor [ale românilor] grele întîmplări nu s-au stins limba românească, ba întreagă, întru țesătura sa cea dinlontru rămîne, și de se va socoti nu întru o parte, ci întru toate dialectele în care e împărțită, se va afla a nu fi lipsită de avuție" (p. 87).

[30] Vezi și Gh. Bulgăr, *Despre limba și stilul primelor periodice românești*, în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, vol. II, București, 1958, p. 75 și urm.

Om cu întinse relații, cultivate cu o rară asiduitate și artă, și înzestrat cu un simț comercial fără greș, Carcalechi a reușit să-și cîștige aproape 250 de abonați, a căror evidență a tipărit-o la sfîrșitul volumului, sub titlul de *Preavrednicii și preaiubitorii de procopsirea neamului românesc, ce bine au voit a să prenumăra la această „Bibliotecă"*, *arătați după a, b.* Prenumerați la 1, 2, 5, 10 ori chiar 15 exemplare (de pildă, „dumnealui Dimitru, Petru Crașavan"), abonații fuseseră recrutați din Iași, cei mai mulți, București (35 de exemplare), Craiova, Sibiu, Cerneți, Roman, Focșani,Caransebeș, Făgăraș, Lugoj, Buda. Aria largă de răspîndire a revistei și precumpănirea abonaților din Țara Românească și Moldova arată orientarea lui Carcalechi înspre cei de dincolo de Carpați și oferă indici grăitori pentru estimarea justă a locului ocupat de această publicație în trecutul luptei pentru unitatea noastră națională.

Aproximativ jumătate dintre abonați poartă nume cunoscute : Veniamin Costache, mitropolit, Alexandru Balș, mare vistier, Gh. Vîlcu, „învățătoriu" la Socola, Dinu Negruț, tatăl lui Costache Negruzzi, Ilie Kogălniceanu, părintele lui M. Kogălniceanu, poetul Costache Conachi, mare vornic, doctorul Rumanțoi (= Ramonțai), „cinstitul dumnealui Hristian Flechtărmaher", Dionisie Lupu, mitropolit a toată Ungrovlahia, Grigorie Rîmniceanul, Ioan Tomici, protopresbiter al Caransebeșului, Nicolae Glogoveanu, clucer, Ioan Hristu, „judecătoriu priveleghiatei Companii grecești" din Craiova, Vasile Moga, episcop, Moise Fulea, directorul școalelor ortodoxe din Transilvania, „preacinstita coană" Hagiica C. Pop, soție de bancher, ș. a. Boieri cu simțăminte patriotice, oameni ai bisericii, dregători de diferite grade, medici, negustori etc., toți au năzuit să îl ajute pe Zaharie Carcalechi și — prin el — să dinamizeze activitatea de luminare la români. Mobilizarea acestor forțe, în obștească luptă de propășire a neamului, ilustrează rostul important al „Bibliotecii românești", tipărită într-un an de răscruce pentru istoria renașterii noastre naționale [31].

ANEXE

I

După ce relevă însemnătatea incomensurabilă a gazetei *(a* novelelor*) în activitatea de luminare a poporului român,* Înștiințarea *semnată de Alexe Lazăr precizează :*

„Pentru aceea, de voi fi înștiințat de la iubiții miei români că bucuros ar primi un lucru folositoriu ca acesta și de se va aduna atîta număr de prenumeranți, cît să poci purta chieltuiala tipariului aici în crăiasca cetate Buda, la Crăiasca Tipografie, mă voi încumăta a mă apuca și de acest lucru, pentru dragostea neamului. Întru care întîmplare, pururea și necurmat, cinstiții prenumeranți în toată săptămîna de cîte doao ori ar primi de la mine novele pe cîte o jumătate de coală, adecă o coală pe săptămînă ; uneori încă și mai multe alte vrednice lucruri vom adăoge. A cărora preț, cu toată chieltuiala, va fi de la un prenumerant 20 florinți nemțești pe an..." (Bibliografia românească veche, *III, p. 105).*

Amintind de acești 20 de florini renani, Molnar-Piuariu afirmă: autorii Înștiințării *luptă mai mult pentru folosul propriu decît pentru cel obștesc. Tipografia să renunțe la serviciile lor și să exopereze aprobarea de a edita o publicație periodică el, Molnar-Piuariu. De asemenea, să-i scrie foarte clar ce crede despre oferta făcută, pentru a se putea orienta fără greutate în privința viitoarei gazete.*

[31] De consultat : Cornelia Bodea, *Lupta românilor pentru unitatea națională, 1834—1849*, Buc., 1967.

Spectabilis ac Generose Domine Praefecte ! Domine mihi singulariter observandissime ! [32]

[. . . . . .]

Ex nuperrime impresso, ibidem per quosdam circa Gallorum in Russia internecionem Vallachico libello observare mihi licuit, quod ipsi ejusdem libelli auctores medio adjectae ei certae suae promulgationis defutura conficiendorum novorum Vallachicorum editione quam maxime solliciti et intenti sint, sub proposito ac praetextu publico bono studendi, ast, dum iidem eadem sua promulgatione publicum ad praenumerandum cum 20 R. florenis annue provocare videntur, ego id concludere exinde potui, quod ii hac via propriam magis quam publicam utilitatem quaerere satagant. Hinc ego qui ab anteriore in verum Regiae Typographiae bonum semper zelose propensus hac quoque in parte cum eo intentionem meam Eidem nunc revelandam esse duxi, quatenus privilegium circa imprimenda similia nova necessarium suo loco pro parte sua exoperari dignentur, quo obtento dein certissimi eo super esse poterunt, quod me praecipue negotii hujus promotore et pro aperiendis ac acquirendis praenumerationibus sufficientibus, mediante praemissa praeprimis cum moderatione annuo pretio et solutione promulgatione allecti praenumerantes in copia sint confluxuri ; qua circa gratum mihi valde erit, si V^ra^ Spectabilitatis sentimentum suum mecum communicari non dedignaretur.

Qui in reliquo condecenti cum venerationis cultu persisto
Spectabilis D. V^rae^
Cibinii, die 13. Augusti 1814. st. n.

humillimus servus
Joannse Molnár de Müllersheim m.p.
Doctor et Professor

P. S. Siquidem mihi de Admodum Reverendo Domino censore Petro Major nihil plane sthic constet, desiderarem pariter inter alia, quae responsu necessaria et praeferentiora fuerint, me ingravatim eo super quoque edoceri.
Praesentatae die 21 Augusti 1814.
Curatori pro responso communicari [33].

II

Fiind aglomerată cu lucrări, tipografia nu-şi poate asuma şi sarcina de a scoate o gazetă în limba română. Apoi, îi lipseşte pentru o atare muncă elementul principal: un redactor de nădejde.

Petru Maior îi va scrie neapărat lui Molnar-Piuariu.

Spectabilis ac Clarissime Domine, Domine mihi singulariter colendissime !

[. . . . . .]

[32] Cel mai complet studiu despre încercările lui Molnar-Piuariu de a înfiinţa un ziar şi o revistă este al acad. Emil Pop : „*Societatea filosofească. . .*" *din 1795*, în „Transilvania", an. 77, 1946, nr. 1—4, p. 1—15 ; reiese de aici şi din mai vechile contribuţii ale lui Jakab Elek, Ilarie Chendi, I. Bianu şi D. Popovici că anul 1795 reprezintă o dată dincolo de care pe învăţatul ardelean nu l-a mai preocupat ziaristica. Cîteva scrisori încă nepublicate, din 1814—1815, ne arată însă revenirea lui Molnar-Piuariu la preocupările sale de altă dată. Reproduc scrisorile fragmentar ; textul lor în extenso apud Andrei Veress, *A budai egyetemi nyomda román kiadványai* (în Bibliotheca Academiae Scientiarum Hungaricae, secţia ms., cota 446). Pentru a nu obliga pe fiecare cititor să parcurgă originalul în latină, am rezumat lucrurile esenţiale în româneşte.

[33] Andrei Veress, *A budai egyetemi nyomda* . . . , p. 418—419.

Ast in editionem Ephemeridum Valachicarum Tipographia eadem Regia semet immitere non potest, quia non sufficeret tantis agendis et si sufficeret, destitueretur bono redactore, quod tamen principale est.

Admodum Reverendus D. Petrus Major Censor noster bene valet et provocatus est ad cribendum Spectabili D. Vestrae.

Spectabilis D.V^rae
Budae, die 14. Octobris 1814 [34].

Humillimus servus

III

Molnar-Piuariu anunță găsirea unei persoane indicate pentru funcția de redactor. Nu se dă numele.

Spectabilis ac Perillustris Domine Praefecte ! Domine mihi Observandissime
[. . . . . .]

Quod expositam de caetero horsum boni alicujus redactoris, in quo Regia Tipographia intuitu excudendarum Valachicarum Ephemeridum cardinem meritissime ponit necessitatem aeque reverenter Eidem rescribere non intermitto me fortunam ejusdem certe singularem ejusmodi individuum, cujus excelentissima dexteritas et litterata calificatio votis omnium cum exspectato emolumento supremaque cum aquiescentia semper promptissima sit responsura jam aquisivisse. [...]

Praetitulatae D. V^rae Spectabilis
Cibinii, die 12ª Novembris 1814

humillimus servus
Joannes Molnár de Müllersheim mpria.
Doctor et Professor

Praesentatae 19. Novembris 1814. st.n. [35].

IV

Tipografia repetă că nu se poate angaja să editeze o gazetă: este suprasolicitată și nu dispune pentru publicațiile românești decît de un singur zețar — Vezei. *Molnar-Piuariu este rugat să facă rost de încă doi zețari buni, care să se priceapă la culegerea de texte românești, latine și germane. Prin aceasta i-ar face tipografiei un foarte mare serviciu.*

Spectabilis ac Clarissime Domine !
[. . . . . .

3° În Ephemeridum Valachicarum editionem Typographia haec Regia semet immitere vix poterit, quia ceteroquin tanta ad agendum habet, ut iis vix sufficiat. Sed etiam propter defectum typothetarum seu collectorum fieri non posset cummodo solum et unicum Vezei habeat. Ideo, si Spectabilis D.V^ra duos bonos typothetas Valachos (Setzer), sed qui etiam Latine

---

[34] Andrei Veress, *A budai egyetemi nyomda*. . ., p. 420–421. Pentru a scuza întîrzierea răspunsului său, prefectul tipografiei de la Buda invocă lipsa îndelungată de acasă : „absentia mea doma longior causa" (p. 420).

[35] Andrei Veress, *A budai egyetemi nyomda*. . ., p. 424–425.

ac Germanice colligere scirent, horsum inviare dignaretur, faceret Spectabilis D.V^ra^ Typographiae huic Regiae rem gratissimam.

[. . . . . .]

Spectabilis D.V^rae^
Budae, die 5^a^ Ianuarii 1815 [36]

V

Nu va precupeți nimic, pentru ca să afle doi zețari corespunzători.

La întrebarea tipografiei referitoare la persoana care să termine dicționarul întrerupt prin moartea lui Vasile Coloși, Molnar-Piuariu răspunde: va găsi un cărturar capabil să îndeplinească o sarcină atît de importantă; acesta va putea să se ocupe și de redactarea gazetei.

Sînt în scrisoare și observații maliționse la adresa lui Petru Maior. Cu ani în urmă, Molnar-Piuariu îl recomandase pentru postul de cenzor și corector. Raporturile dintre ei — se vede — s-au stricat.

Din post scriptum : *n-ar vrea, Doamne păzește, ca rîndurile despre Maior să ajungă la urechile acestuia.*

Spectabilis ac Perillustris Domine Praefecte !

[. . . . . .]

3-um Cognito eo, quod Regia Typographia in Vallachicorun Ephemeridum editionem, tam e ratione multiplicandorum suorum agendorum, quam etiam e defectu typothetarum, quorum duo adhuc neccesarii forent, potissimum semet immittere nolit, ad occurendum igitur huic defectui, omnem meam eo convertisse curam atque sollicitudinem, ut ubi reperibilia cum requisitis qualitatibus similia individua aquirire, ilucque inviare valeam, nisi ignotae adhucdum conditiones ceu solutionis modalitas, quae eisdem a me quaesita praevie utique revelanda veniret, eadem illud praefectura subinde retinuerit. [. . . . . .]

6-tum. Responsum quidem per anteriores dimissas jam abhinc litteras utcunque jam datum esse, ex eo autem incidente, ut A(dmodum) R(everendus) D. Petrus Major librorum censor partim ob senectutem et partim ob debilem respective linguarum Germanicae et Hngaricae cognitionem aptandum et corrigendum, quod ultimum ipsius praedecessor Samuel Klein eo officio jam faciebat, Lexicon vix in se suscipere velit, sua autem opera penes R(egium) salarium corrigere scivit et potuit? Subversantem Regiae Tipographiae necessitatem et cum hac evidentem etiam praefati superfluitatem, delata jam alioquin Praelaudatae Sedi Archi-Episcopali Carlovicziensi omnes libros ecclesiasticos revidendi provincia, omnino et reapse me pervidere, zelo proinde ac studio, quod Regia Tipographia ab antea adhuc in me experiri potuit, bonum ac utilitatem ejusdem continuo promovendi, minime vero alia intentione ductum, caeterum autem ad depromendum meum, quo hac in parte gauderem, animi sentimentum nunc specialiter provocatum sua interpellatione, ita me censere, suadereque, ut his exasse ponderatis, de alio solido individuo, quod qualiacunque intervenientia Regiae Tipographiae hanc sphaeram respective concernentia negotia dexteritate, eruditione et linguarum cognitione prompte in se assumere terminareque valeret, cum proportionato grandi et occupationum pleno officio, cum et temporis caristiae admenso fixo salario, illuc accersendo intendere, mihique eatenus revelare haud intermitteret, qui, cognito hoc, individuum tale, in quo omnis spes et confidentia, tam quoad cognitionem desideratarum linguarum, quam et reliquam eruditionem, fine continuandi nunc Lexici, edendarumque, si opus fuerit, Vallachicarum Ephemeridum, citra omne

[36] Andrei Veress, *A budai egyetemi nyomda*. . . . , p. 442—443.

dubium poni potest, cujusve ego medio jam praestitae meae eatenus relationis laudabiles revera qualitates secus etiam recensueram, pro obeundo hocce munere cum dignitate ex omni parte, obsequentissime recommendare paratus sim. Quodsi autem Regiae Tipographiae secus videretur, tum ad satisfaciendum praepositae mihi questioni fateri me reapse, nullum aliud adesse posse remedium, quam ut partem Lexici ultro continuandi Regia Tipographia medio currus diligentialis penes concomitantes conditiones laudati individui dexteritati fine terminationis horsum transponeret, sollicitam de eo habiturus curam, ut numerosiores praenumerationes succesive obtineantur. Qui in reliquo debito cum venerationis cultu persevero.

Praetitulatae D.V^rae

Cibinii, 18ª Januarii 1815

humillimus servus
Joannes Molnár de Müllersheim mpria
Doctor et Professor

P.S. Rogo, ut materia Dominum censorem concernentem haud quaquam in apicem veniat.

Praesentatae 26ª Ianuarii 1815.

Curatori pro responso communicari [37].

VI

La Braşov, a primit o scrisoare sosită de la Buda. I se cer bani pentru Triod (*Buda, 1816, vezi* Bibliografia românească veche, *III, p. 167*). *Să i se prelungească termenul de plată.*

Imprimarea Apostolului *şi a* Catavasierului *să se amîne.*

Tipografia să-i trimită la Iaşi, unde va pleca în curînd, un exemplar din Catalogul *cărţilor ieşite la Buda.*

An die Löbliche Königliche Ungarische Universitäts Haupt Buchdruckerei

Mit gegenwärtigen habe [ich] kein anderen Stoff, sondern nur zu berichten, dass ich mit harter Mühe in Zeit von 31 Tage allhier angelangt, und nächstens gesonnen bin nach Jassy in der Moldau abzureisen. Vergangener Post habe ich von einem Expediteur von Pest ein Brief erhalten, welcher mich avisirt, dass Ihm der Terper gesagt hätte, dass das Löbliche Officium willens war den Betrag der 100 *Triodion,* welche ich den 16. December empfangen habe, in sein Guthaben zu verrechnen. Dieses scheint mir ein Irrthum zu sein, indem er jetzt nur die fl. 2575 zu verrechnen hat vor den vorigen Posto; dieses Posto aber, nämlich die *Triodion* sind von Officium auf 6 Monat-Zeit verakkordirt worden; weil aber diese Bücher ins Auslande gehen, so sind mir vom Officium noch 2 Monat genehmiget, nämlich diese sind auf 8 Monat verakkordirt worden, wie auch das Posto von Zamphir Athanase von fl. 3500 vermög Instruction. Wie könnte ich also dieses Posto, was für meine Rechnung ist, auf so kurze Zeit nehmen. Bitte also dem Herrn Terper wissen zu machen, dass dieses Posto den 16. August dieses Jahres zu zahlen ist, weil dieses zu meiner Richtschnur dienet.

In Ansehung der *Apostol* und *Catavasier*, diese können einstweilen vom Drucke ausbleiben, indem ich gesonnen bin ein anderes Buch von 100 Bögen drucken zu lassen. Die *Triodion* hoffe ich, dass sie ein gutes Ansatz finden werden. Ich bitte untertänigst mir ein Bücherka-

---

[37] Andrei Veress, *A budai egyetemi nyomda. . .*, p. 458–459 (de la *Spectabilis* pînă la *retinuerit*) şi p. 460–462.

talog-Exemplar nach Jassy in der Moldau mit der ersten Post zu überschicken. In dieser Woche reise ich auch nach Moldau. Ich beharre mit Hochachtung.

Cronstadt, den 1-ten Februarii 1817.

Unterthänigster Bücher-Verleger der K.U.
Haupt Buch Druckerey
Karkaleky mpr

Beigebognen ersuche meiner Gemahlin zu schicken [38].

VII

Termenele fixate pentru onorarea obligațiilor bănești ale lui Carcalechi față de Tipografie rămîn neschimbate.

Tipografia i-a expediat Catalogul *cerut și-i urează noroc în greaua sa călătorie din Moldova. Să revină cît mai degrabă la Buda.*

Die Zahlungstermine, welche dies Königliche Institut in Betreff der *Triodion* und der übrigen abgenommenen Artikeln bleiben, wie man sie einging, unverrückt.

Indem man auf Ihr Verlangen vom 1-ten, erhalt [ten] den 20-ten l.M.,Ihnen ein Exemplar es diesseitigen Bücher-Katalogs hiemit übersendet, wünscht man, dass Sie Ihre schwierige Reise glücklich vollendet, allhier bald eintreffen möchten. Mit besonderer Achtung.

Ofen, den 20-ten Februar 1817

Adresa: Herrn Zacharias Karkaleky Verschleisser der Königlichen Pester Universitäts Buchdruckerei Verlags-Bücher zu Jassy in der Moldau [39].

VIII

S-a întors de la Iași sănătos. Peste 15 zile ori peste 20, va merge la Buda. Tipografia să nu angajeze noi lucrări, pentru că va avea destulă treabă cu imprimarea manuscriselor procurate de el.

„Episcopul" de la Iași va trimite pe cineva la Buda, ca să cumpere material tipografic. Cumpărarea este păgubitoare pentru Tipografia de la Buda.

La Cernăuți și Lemberg este sub tipar cîte un ziar românesc.

Cronstadt, den 9. Mai 1817

Ihr Werthes habe [ich] mit Vergnügen erhalten und das geschriebene gut verstanden. Ich bin auch Gottlob allhier gesund angekommen, und gesonnen bin nach 15 oder 20 Tage mit Gottes Hülfe (sic) abzureisen. Ich bitte, wann es möglich wäre, keine andere fremde Sachen in Druck zu nehmen, indeme ich mehrere Manuscripte mitbringe, welche zu drucken sind.

Der Jasser Herr Bischof wird einen Geistlichen allda schicken, der den Plan hat Schriften und andere [Sachen] was eine Buchdruckerei benötiget zu kaufen. Ich denke, dass es nachteilig für die Königliche Buchdruckerei wäre, wenn man selben die obenberührten geben wird, weil neben diesem auch in Bukowina, in Czernowitz und in Lemberg eine Walachische

---

[38] Andrei Veress, *A budai egyetemi nyomda...*, p. 549.
[39] Andrei Veress, *A budai egyetemi nyomda...*, p. 550 (conceptul scrisorii).

Zeitung im Drucke ist. Durch diese oben berührte Ursachen wird die Königliche Buchdrukkerei jährlich ein Nachtheil von mehr als fl. 30.000 von Verschleiss haben. Ich beharre mit aller Unterwürfigkeit

Einer Löbl. Königlichen U.U.H.[aupt] Buchdruckerei
Unterthänigster Diener
Z. Karkaleky mpr.

Praesentatae die 23. Maii 1817.
Officio Bibliopolii communicari [40].

IX

Stăpînirea moldoveană a înaintat o plîngere Agenției consulare austriece din Iași, împotriva lui Zaharie Carcalechi. Cu prilejul petrecerii sale în capitala Moldovei, Carcalechi a abonat diferiți boieri la un ziar în limba română, care trebuia să apară la Buda.
Instituția unde lucrează Carcalechi să-l oblige să-și respecte angajamentul.

Die hiesige Regierung hat bei dieser Agentie klagbar angezeigt, dass da der Sachwalter der Pester Königlichen Universität, Herr Zaharia Karkalechi, der im Verlaufe des vergangenen Sommers allhier erschienen die Auflage einer Zeitung in der walachischen Sprache angekündigt, darauf von verschiedenen hiesigen Bojaren Praenumerationen angenommen, dieser seiner Zusage aber bis zur Stunde nicht nachgekommen wäre, er Herr Karkaleki zur Erfüllung dieser übernommenen Verpflichtung durch die betreffende vorgesetze Stelle angehalten werden mögte.

In Entsprechung dieses Ansinnens der hiesigen Regierung hat man daher die Ehre Eine hochlöblich königliche Stattahalterei geziemendst zu ersuchen, besagten Herrn Karkaleki zur Erfüllung seiner diesfälligen Zusage oder Bekanntmachung der ihm im Wege stehenden Hindernisse anhalten, und den Erfolg dieser Agentie zur Benachrichtung der Regierung gütigst bekannt geben zu wollen.

Jassy, den 8-ten December 1817 [41].

X

Fraților ! Toate neamurile, cît de mici să fie acele și apuse, însetează a ceti și a ști faptele strămoșilor săi, măcar că puțin vestiți au fost aceia ; cu cît mai vîrtos se cuvine ca voi faptele romanilor celor vechi, a strămoșilor noștri celor strălucițI, să le cetiți și să le cunoașteți, și împreună să fiți cu mulțemire asupra acelora carii nu lipsesc a vi le împărtăși în limba noastră. Deci voi (p. 82) românilor, carii nu sînteți cu avere multă, nu vă apărare-ți lenevirea și sărbezarea inimei voastre spre cetania cărților celor de cultură cu aceea că sînteți sărac și nu aveți prindere de a cumpăra cărți. Că firea și Dumnezeu poftește ca înainte de toate să vă îmbogățiți mintea cu cugete omenoase și cinstite, care se dobîndesc prin cetania cărților celor de cultură. Și la aceasta cu atîta mai vîrtos vă îndemn, că limpezîndu-vă voi mintea prin

[40] Andrei Veress, *A budai egyetemi nyomda*. . ., p. 554.
[41] Andrei Veress, *A budai egyetemi nyomda*. . ., p. 565. Originalul — în Staatsarchiv, Viena (Moldau-Walachei, fol. 12). În afară de remarca citată în studiu, Cancelaria de Curte mai notează că boierii nu-i cer lui Carcalechi să le restituie banii, ci vor fie ziarul, fie o explicație a întîrzierii apariției lui („... Die moldauischen Bojaren von Zacharias Karkaleki nicht das Geld, sondern die Zeitungen oder nur die Ursachen der Verspätung zu vernehmen verlangten" (Andrei Veress, *A budai egyetemi nyomda*. . ., p. 566).

cetania cărţilor, mai pre uşor veţi scăpa de sărăcie, carea mai de multe ori s-au obicinuit a urma din orbirea şi prostia minţei.

Iară voi, bogaţilor, cărora pentru aceea v-au dăruit Dumnezeu avere ca aceea să o chieltuiţi spre binele de obşte, nu ca numai de voi înşivă să vă grijiţi, ci şi pentru procopsirea neamului. De vreme ce acuma din (p. 83) mila lui Dumnezeu şi întră români să află duhuri mari, carii s-au jertvit pre sine spre ajutoriul neamului său întru cultură, şi pentru aceea cu toate puterile se nevoiesc a scrie cărţi în limba românească, nu lipsiţi a da mînă de ajutoriu cu bani, carii vi i-au dăruit Dumnezeu, spre tipărirea ziselor cărţi. Nu fireţi ca unii carii, cu totul alipiţi de Mamonu, cînd văd că vine oarecare cu o carte către dînşii, — care e sau de vîndut, sau de tipărit —, stau a-i prinde frigurile şi a cădea în lingoare, atîta sînt înstreinaţi cu inima de lucrurile cele cinstite şi neamului folositoare!

Fraţilor! Altă mijlocire nu este noaă lăsată de a ne smulge din prostia la care nedreptatea vremilor ne-au adus, fără învăţătura, care din cărţi se suge.

Pre urmă, nu-mi ajunge a răbda cu inima pre unii dintră ro(p. 84)mâni, carii şi pentru că ei nu sînt harnici a da cărţi de ştiinţe la lumină, şi pentru ale lor urîte şi nefolositoare interesuri pizmuiesc duhurilor celor mari, care s-au jertvit pre sine pentru folosul neamului şi zioa noaptea se ostenesc, după talantul cel de sus lor dăruit, a cîştiga folosul şi mărirea neamului românesc. Deci, de duhul zavistiei orbiţi şi împinşi, cînd simţesc că este vreo carte spre binele şi mărirea românilor a se tipări sau, acum tipărită, a se vinde, în tot chipul îmblă pre cei orbi mai tare a-i orbi şi cu iscodite minciuni a-i dezmînta ca să nu dea bani pentru cărţi. Asemenea sînt aceştia fariseilor, despre carii grăieşte sf. Evanghelie că nice ei nu vreau să între întru împărăţia ceriurilor, nice pre alţii nu-i lasă să între. Aşa aceşti (p. 85) pizmătareţi români sînt cei mai răi duşmani ai românilor.

Despre altă parte, mulţămită prea înţeleptului bărbat Eufrosin Dimitrie Poteca pentru adevărurile care cu învăpăiată dragoste le descopere, în Prodoslovia (înainte cuvîntarea) sa cea înaintea cărţei ce se numeşte *Mai nainie cunoştinţă despre Dumnezeu pusă*, despre grelele întîmplări ale limbei cei românească, despre îmbogăţirea ei şi despre procopsirea neamului românesc. O, de ar da milostivul Dumnezeu ca întru multe suflete de ale românilor să se verse acele adevăruri, şi prinzînd adîncă rădăcină, să aducă rodurile sale. Eu drept că mai în loc de dumnezăiască minune ţin aceea că întru atîtea veacuri de cînd au ieşit românii din patria sa cea vechie de la Roma, întră atîta vlog de neamuri varvare, din care a celor mai multe numai (p. 86) numele le-au rămas, şi întră atîtea ale lor grele întîmplări, nu s-au stins limba românească, ba întreagă întru ţesetura sa cea dinlontru pînă astăzi rămîne, şi de se va socoti nu întru o parte, ci întru toate dialectele în care e împărţită, se va afla a nu fi lipsită de avuţie (p. 88) [42].

XI

...Un boier şi adevărat patron cultivirii româneşti, anume Gheorghie Oprian, român din Ţara Românească, au binevoit din tot venitul dumnealui pe an a da un leu de la sută pentru tipărirea cărţilor româneşti. Şi alt tînăr boier, Ioan Zăgujeanu, venind la Peşta, cea mai mare grije i-au fost a cerceta (p. 171, recte : 172) cărţile româneşti şi cu bucurie din toate

---

[42] Volumul din 1821 al „Bibliotecii româneşti" este rarisim. De aceea, am considerat util să reproduc în *anexe* cîteva pagini de aici, alese nu la întîmplare. M-am oprit la două îndemnuri ale lui Caraclechi, în care solicită sprijin pentru cartea dătătoare de lumină, şi la *Lexicon de vorbele româneşti neobicinuite*. . .

Dedicaţia către Gheorghe Oprean şi *Iubitorilor de ştiinţă!* au fost retipărite în *Din presa literară românească a secolului XIX*. Prefaţă de Romul Munteanu. Antologie note şi glosar de Aurel Petrescu. Text stabilit de Geta Rădulescu-Dulgheru şi Aurel Petrescu, Bucureşti, 1967, p. 66—67. *Universităţei* (rîndurile 5 şi 7, de jos) trebuie corectat în *Universitatei*, iar titlul de *Biblioteca românească* în *Bibliotecă românească*.

a cumpăra. O ! de ar avea şi alţi români această aplecare spre cultivirea neamului, sau măcar de ar rupe din cheltuielele cele de prisos pe tot anul un leu pentru tipărirea cărţilor, cîte folositoare cărţi ar ieşi din tipariu. Naţiile cele cultivite au tipărit în anul trecut 5223 de manuscripte.

Dar ce e mai cu jele, a privi le lipscanii cei româneşti cumpărînd pentru români de mai multe sute de mii de taleri mărfuri de mode de la Lipsca, dar lîngă aceste mărfuri nu cumpără *nici o carte românească să ducă românilor, pentru ca să nu piarză interesu*... Ce bine n-ar pricinui ţării, de ar urma unui lipscan, anume C r ă c i u n I o a n, din Craiova. Acest bun bărbat... părtineşte cultivirii româneşti ; în toate călătoriile dum(p. 171, recte : 172)nealui de la Lipsca, *trecînd prin* c.(răiasca) cetate Buda, duce românilor cărţi româneşti... (p. 172, recte : 173).

XII

Lexicon pentru vorbele româneşti neobicinuite între unii români, ce s-au pus în cartea aceasta

Faţa		
1	clasa	starea
5	prescripţie	rînduieli
8	confiscaţie	controbont
10	excuzaţie	dezvinovăţie
13	medicamenturi	doftorii
19	Flandern	Inderland
24	servilor	slugilor
25	obiecturile	orice-ţi stă în vedere sau în gînd
28	medicus	doftor
31	dedicaţi	închinaţi
34	nenvins	nebiruit
37	izdat	vădit
38	veneraţie	cinstire
41	articuli	încheieturi
42	generos	viteaz
43	conpeţitor	împreună-peţitor
59	stenă	arătare
60	sinpatie	dragoste firească
61	anfiteatru	privelişte
64	condorire	împreună-dorire
77	calende	*unele zile a lunilor la romani*
110	galiţele	găini, raţe şi alte
111	obligat	îndatorat
122	tenperament	firea omului
123	onorate	cinstite

CÎND A FOST SCRISĂ CRONICA LUI NECULCE

C. BOROIANU

În istoria literaturii noastre stăruie încă opinia că *Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-vodă pînă la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat* al lui Ion Neculce este „o operă de bătrînețe", scrisă după ce cronicarul împlinise șaizeci de ani. „Ion Neculce și-a scris foarte tîrziu letopisețul, după ce mîntuise cu luptele lui cele mari și cu suferințele-i îndelungate, în liniștea unei retrageri aproape continue, la țară mai mult, gîndindu-se la viața sa din trecut și așteptîndu-și senin sfîrșitul", susținea Nicolae Iorga în 1901 în *Istoria literaturii române*[1]. Iar mai departe marele învățat preciza: „Avem dovezi în cronică despre faptul că ea n-a fost începută înainte de anul 1733 și de suirea pe tron a lui Constantin Mavrocordat"[2].

Părerea lui N. Iorga, exprimată în aceeași formă și în ediția a doua a menționatei opere[3], a fost adoptată fără rezerve și de ceilalți istorici literari. „N. Iorga a adunat în *Istoria literaturii românești*, volumul II — sublinia Nicolae Cartojan —, toate datele din cronica lui Neculce în care bătrînul boier face aluzie la viața sa și care pot servi ca puncte de sprijin pentru datarea operei. Din toate reiese că Neculce și-a scris cronica după 1733 *și că pînă în ultimii* ani ai vieții mîna tremurîndă așternea pe hîrtie, pentru urmași, letopisețul țării"[4]. Reținînd argumentul pe care Sextil Pușcariu[5] îl considerase decisiv în susținerea tezei lui N. Iorga, fostul titular al catedrei de literatură veche de la Universitatea din București adăuga: „În precuvîntarea cronicii, Neculce ne spune că este biv vel vornic — adică fost mare vornic al Țării de Sus. Neculce a ajuns vornic mare la 1731—1733, în domnia lui Grigore Ghica. Dacă el semnează fost mare vornic, urmează că a scris cronica după 1733, adică după vîrsta de 61 de ani"[6]

Și pentru autorii tratatului de istorie a literaturii române editat de Academie, indicația din prefața *Letopisețului* constituie proba evidentă a tîrziei lui elaborări: „După cum rezultă din predoslovie, Neculce și-a scris cronica după anul 1733, cînd era biv vel vornic de Țara de Sus, la bătrînețe, aproximativ între 60 și 70 de ani"[7].

---

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, vol. I, 1901, p. 246.

[2] N. Iorga, *op. cit.*, p. 247.

[3] N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, ediția a II-a, revăzută și larg întregită, vol. II, București, 1928, p. 282.

[4] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, 1945, p. 192.

[5] „În prefața cronicii sale, Neculce iscălește biv vel vornic, ceea ce dovedește că a început să-și scrie istoria după ce-și pierduse demnitatea de mare vornic, deci după anul 1732" (v. *Istoria literaturii române, Epoca veche*, ediția a II-a, revăzută și întregită, Sibiu, 1930, p. 155—156). În realitate I. Neculce a deținut vornicia Țării de Sus pînă în aprilie 1733 (v. I. Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*, ed. îngrijită, cu glosar, indice și o introducere de Iorgu Iordan, E.S.P.L.A., 1955, p. 349).

[6] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 192.

[7] *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1964, p. 654. Același lucru la Al. Piru, *Literatura română veche*, E.P.L., București, 1961, p. 425.

Menţiunea cu care îşi însoţeşte I. Neculce semnătura nu poate fi însă „un punct de sprijin" pentru datarea *Letopiseţului*, deoarece *Predoslovia* a fost scrisă nu înainte, ci după redactarea acestuia. Cronicarul vorbeşte în prefaţă despre *Letopiseţul* său nu ca despre o lucrare ce urmează a fi alcătuită, ci ca de ceva terminat, încheiat : „Deci vă poftescu — se adresează I. Neculce cititorilor — pre unde *ar fi greşit* condeiul mieu să priimiţi, să nu gîndiţi că doară pre voia cuiva sau în pizma cuiva, ce, precum s-au tîmplat, cu adevăr *s-au scris*. Doar niscaiva veleaturi a anilor de *s-or fi greşit*, iară celelalte întru adevăr *s-au scris*" [8]. La fel cînd se referă la *O samă de cuvinte* : „Deci o samă de istorii mai alese şi noi nu le-*am lăsat* să nu le scriem. Însă nu le-am scris la rîndul lor, ce *s-au pus* de o parte, înaintea domnii Dabijii-vodă *s-au scris*" [9].

Este de la sine înţeles că dacă ar fi început cu prefaţa, cronicarul ar fi folosit formele de viitor (s-a scrie, s-or scrie, s-a greşi, s-or pune etc.), iar nu pe cele de perfect compus, ca în frazele de mai sus.

Tot în *Predoslovie*, cronicarul îşi informează cititorii că de la Duca-vodă *pînă la Ion-vodă Mavrocordat*, adică pînă în anul 1743, nu a utilizat nici un izvod, „ce au scris singur dintru a sa ştiinţă" [10]. Dacă ar fi fost redactată înaintea *Letopiseţului*, prefaţa nu ar fi putut conţine această precizare. După cîte ştim, Ion Neculce avea alte calităţi decît pe acelea de prezicător. Nu putea să prevadă, în momentul în care îşi începea lucrarea, pînă unde anume va izbuti s-o scrie, care va fi ultimul domnitor de care se va ocupa. Aserţiunea lui N. Iorga că aici am avea de-a face cu interpolarea unui copist, care ar fi adăugat : „la domnia lui Ion-vodă Mavrocordat", cuvinte care „se leagă rău", după opinia ilustrului savant, cu ce scrisese înainte I. Neculce [11], rămîne o simplă presupunere. Nu ni se pare că în construcţia sintactică ar fi ceva nefiresc, străin de exprimarea obişnuită a cronicarului : „Iară de la Duca-vodă cel bătrîn înainte, pînă unde s-a vidè, la domnia lui Ion-vodă Mavrocordat, nici de pre un izvod a nemărui, ce au scris singur, dintru a sa ştiinţă, cît s-au tîmplat de au fost în viiaţa sa" [12].

Aşadar, în procesul de elaborare a *Letopiseţului*, precuvîntarea ocupă — cronologic vorbind — ultimul loc. Sînt cele din urmă pagini scrise de I. Neculce. Ca atare, deducţia că autorul a început să scrie după 1733, deoarece în *Predoslovie* îşi zicea „biv vel vornic", este inacceptabilă.

S-a vorbit şi de memoria excepţională a cronicarului [13]. Este o legendă la care trebuie, de asemenea, să se renunţe. Dovadă inadvertenţele din *O samă de cuvinte*. Se ştie că I. Neculce a cunoscut letopiseţele lui Grigore Ureche şi Miron Costin, despre care vorbeşte laudativ în *Predoslovie*. În *O samă de cuvinte*, redactate probabil pe vremea cînd nu era în ţară (1711—1720) şi cînd deci nu avea la îndemînă cronicile predecesorilor, reproşează lui Miron Costin că n-a scris nimic despre cele trei dumbrăvi (Dumbrava Roşie de la Botoşani, Cotnari şi Roman), pe care le arase cu leşii „Ştefan-vodă cel Bun şi cu fiiul să Bogdan-vodă" [14]. Dar, despre domnia lui Ştefan cel Mare şi a succesorului său nu vorbeşte Miron Costin, ci Grigore Ureche.

Tot în *O samă de cuvinte* I. Neculce afirmă că letopiseţul ţării nu scrie nimic despre moartea fulgerătoare a calului lui Barnovschi, după uciderea la Constantinopol a nefericitului domn [15]. Faptul este însă povestit de Miron Costin în cap. XIV, zac. 12 : „De un cal a lui Barnovschii-vodă, ducîndu-l la grajdiuri împărăteşti, după perirea lui, în cèieş dzi s-au trîntitu calul gios şi au muritu în locu".

Este în afară de orice îndoială că momentul cînd aşternea pe hîrtie povestirile din „o samă de cuvinte ce sîntu audzite din om în om, de oameni vechi şi bătrîni, şi *în letopiseţu nu*

[8-9] I. Neculce, *op. cit.*, p. 104.
[10] I. Neculce, *op. cit.*, p. 104.
[11] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, vol. II, p. 282, nota 2.
[12] I. Neculce, *op. cit.*, p. 104.
[13] Vezi şi N. Iorga, *Istoria românilor*, vol. VII, Bucureşti, 1938, p. 153.
[14] I. Neculce, *op. cit.*, p. 109.
[15] I. Neculce, *op. cit.*, p. 113.

sînt scrise", I. Neculce citise cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin, dar, neavîndu-le în față, așa cum arătam mai sus, nu-și mai aducea bine aminte conținutul lor. Iată, prin urmare, că memoria cronicarului nu era chiar atît de prodigioasă cum s-a crezut.

Letopisețul lui I. Neculce se remarcă în partea lui memorialistică prin bogăția și exactitatea[16] informațiilor, prin mulțimea și varietatea amănuntelor. Este de ajuns să menționăm că începînd cu domnia lui Constantin Duca el indică toate schimbările care se produc în divanul țării. De pildă, ,,boierii lui Constantin Duca-vodă cine-au fost : Dumitrașco Ceaurul, vel-logofăt, Tudosie Dubău, biv-logofăt, l-au pus ban, iar după moartea lui Dumitrașco l-au pus iar logofăt mari, Vasilie Costachi, vel-vornic, Neculaiu Donici, vel-vornic, Neculaiu Costîn, hatman, Vlasto, vel-postelnic, Vasilașco Catacozin, vel-spătar, Antohie Jora, vel-paharnic, Lupul Costachi, vel vistiernic, Iordăcuț Catacozino, vel-stolnic, Ilie Catacozino, vel-comis"[17]. Asemenea liste apar în continuare la toți domnii, obișnuit la începutul capitolelor.

Găsim în cronică și amănunte de altă natură. În cap. XIII ,,Domnia lui Antohi-vodă sin Cantemir-vodă leat 7204", cronicarul notează : ,,Atunce s-au făcut mare eclipsis, întunecare de soare, cît nu să vidè om cu om. Întunecasă lumea *în anul 7208, septemvrie în doaosprădzeci dzile, întru o dzi marți*"[18].

Nu se poate admite că I. Neculce, care — relatînd fapte din vremea lui Ștefan cel Mare — nu-și mai amintea ce cronicar prezentase domnia gloriosului voievod, să fi ținut minte cu atîta precizie, la o vîrstă înaintată, pe toți boierii, cu funcțiile respective, numiți în divanul țării cu decenii în urmă. Sau să-și aducă aminte, după aproape 40 de ani, de ziua cînd avusese loc o eclipsă de soare : marți, 12 septembrie 7208 (1699).

Analiza atentă a cronicii, noianul de fapte și amănunte, corectitudinea cu care sînt înfățișate, numărul mare al personajelor ce se perindă pe scena istoriei Moldovei și a țărilor cu care poporul român venea atunci în contact ne conduc spre concluzia că I. Neculce a început să-și scrie *Letopisețul* nu după 1733, cînd, la o vîrstă înaintată, nu și-ar mai fi rememorat decît cu mare aproximație întîmplările, ci cu cel puțin patruzeci de ani înainte. Credem că Ion Neculce a început să scrie la scurtă vreme după întoarcerea din refugiul în Țara Românească și după moartea năprasnică a lui Miron Costin (1691). Cei patru ani petrecuți în mijlocul familiei Cantacuzino, rudele mamei, în apropierea stolnicului Constantin Cantacuzino, vor fi fost hotărîtori în această direcție. După exemplul eruditului său unchi, poate chiar la îndemnurile acestuia, tînărul boier se va fi decis să continue opera lui Grigore Ureche și Miron Costin, spre a nu fi date uitării întîmplările următoare anului 1661, la care se oprise învățatul său predecesor. Pentru perioada mai veche (domnia lui Eustratie Dabija, cele trei domnii ale lui Gheorghe Duca, domnia lui Iliaș Alexandru, cele două domnii ale lui Ștefan Petriceicu și ale lui Dumitrașcu Cantacuzino, domnia lui Antonie Ruset și a lui Constantin Cantemir) folosește, cum însuși mărturisește, ,,nește izvoade" anonime, în principal pe Pseudo-Nicolae Costin, pe care le amplifică cu știri auzite din familie (mai ales de la unchii săi Iordache și Toma Cantacuzino) și de la boierii bătrîni. Partea memorialistică începe cu ultimii ani ai domniei lui Constantin Cantemir[19], cînd narațiunea capătă amprenta contemporaneității. Dacă pînă la domnia bătrînului Cantemir nu este indicată componența divanurilor, fiindcă sursele pe care le avea la îndemînă erau deficitare în această privință, de la Constantin Duca, prin urmare de la 1693[20], apar în cuprinsul

---

[16] Despre exactitatea cronologiei, vezi N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, vol. II, p. 288.

[17] I. Neculce, *op. cit.*, p. 202.

[18] I. Neculce, *op. cit.*, p. 213.

[19] Vezi și N. Iorga : ,,Cu domnia lui Constantin Cantemir, intrăm în acea parte a cronicii în care Neculce povestește numai cele văzute de dînsul în lunga sa viață" (*op. cit.*, p. 293).

[20] În *Letopiseț* apare anul 1691. Este desigur o greșeală de transcriere, deoarece în capitolul anterior despre Constantin Cantemir se dă ca an al urcării acestuia pe tron 7193 (1685), iar la sfîrșitul aceluiași capitol se spune că domnia acestuia a fost de opt ani, ceea ce înseamnă 7201 (1693), nu 7199.

fiecărui capitol, deci la fiecare nouă domnie, boierii căftăniţi „a trie dzi după obicei", împreună cu dregătoriile respective.

Înregistrarea regulată şi exactă a componenţei divanurilor începînd cu cap. XII „Domnia lui Constantin sîn Ducăi-vodă celui bătrîn, leat 7199 mart 17" constituie o dovadă peremptorie că I. Neculce scria pe măsură ce se desfăşurau evenimentele. Să-şi fi făcut cronicarul simple însemnări pe care le-a dezvoltat mai tîrziu? Nu credem că un povestitor de talia lui, acest Creangă al secolului al XVIII-lea [21], moldoveanul sfătos care savura anecdota, să nu fi fost de la început ispitit să povestească pe larg întîmplările şi să se fi mărginit la nişte simple şi seci notaţii, pe baza cărora să fi redactat *Letopiseţul* după vîrsta de 61 de ani, cum s-a spus. De asemenea, nu este de crezut ca un cărturar patriot care îşi dădea seama de utilitatea instructivă şi educativă a cronicilor, lăudînd osîrdia lui Grigore Ureche şi Miron Costin, să fi lăsat elaborarea *Letopiseţului* pentru bătrîneţe, cînd, în nesiguranţa vremilor de atunci, viaţa şi-ar fi putut oricînd întrerupe cursul.

Trebuie, deci, să admitem existenţa unei prime versiuni pe care I. Neculce a scris-o aproximativ între 1691—1731. Asupra ei va reveni ulterior, nu după 1733, ci după 1731, cînd este numit vornic de Ţara de Sus în timpul lui Grigore Ghica. Avem dovezi în această privinţă. Cînd povesteşte cum s-a desfăşurat ceremonia nunţii domniţei Maria, fiica lui Brîncoveanu, cu domnitorul Constantin Duca, îl surprindem notînd : „Pe-cee vreme şi eu, Ion Neculce *vel-vornicu*, eram tînăr postelnicu şi mergèm cu alţi postelnici împreună, cu toiegeli a mînă pe gios înaintea domnului" [22]. Iar cînd, sub Antioh Cantemir, Cameniţa trece în mîinile leşilor, cronicarul notează din nou : „Şi atunce eram şi eu, Ion Neculce *vel-vornicu*, pe acie vreme vătavu de aprodzi" [23].

Revenind asupra versiunii mai vechi, cronicarul modifică sau introduce propoziţii prevenitoare de genul „precum înainte la rîndul lui s-a scrie" ; la fel va proceda mai tîrziu în ultima redacţiune păstrată în ms. 253, unde va adăuga de şase ori, cu mîna sa, asemenea formule [24]. În unele locuri completează textul iniţial, anticipînd asupra evenimentelor petrecute mult mai tîrziu şi povestite mai departe, în alte capitole. Astfel cînd vorbeşte despre scurta domnie a lui Antonie-vodă Ruset, trădat de boieri, între care se număra şi Miron Costin, cronicarul, anticipînd uciderea acestuia din urmă şi interpretînd-o ca o pedeapsă pentru fapta sa, scrie : „Aşijdere şi Miron Costin logofătul, cîndu au pus Constantin Cantemir-vodă de i-au tăiat capul în Roman, ce-i poveste scrisă înainte la rîndu" [25]. Propoziţia „ce-i poveste scrisă la rîndu" ne arată existenţa unei versiuni mai vechi asupra căreia autorul revenea. Evocînd episodul tragic al uciderii lui Miron Costin, relatat pe larg în cap. XI „Domnia lui Constantin Cantemir-voevoda", I. Neculce îşi informa cititorii că despre moartea vel logofătului se vorbea mai departe („înainte la rîndu"). Întregul alineat final al acestui capitol pare să nu fi existat în prima redacţiune. Adăugîndu-l, cronicarul făcea trimiterea la capitolul citat, redactat cu mulţi ani înainte.

Capitolul XIX „Domnia lui Dumitraşco-voevoda în anul 7219", cel mai întins, datează probabil din timpul refugiului.

Relatarea luptei de la Stănileşti s-a făcut probabil la scurt timp după stabilirea în Rusia, cînd amintirile se păstrau încă vii. La masa oferită de Petru I „şedè şi cei 15 boieri moldoveneşti, tot d-è rîndul, cineş după cinstea sa. Şi *era într-o miercuri în post*" [26]. Urmărind mişcă-

---

[21] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 30.
[22] I. Neculce, *op. cit.*, p. 193.
[23] I. Neculce, *op. cit.*, p. 212.
[24] I. Neculce, *op. cit.*, p. 191, 232, 242, 308, 342, 365.
[25] I. Neculce, *op. cit.*, p. 151.
[26] I. Neculce, *op. cit.*, p. 281.

rile ruşilor, observă : ,,Deci, cum au sosit Ianăş ghenerar cu obuzul lui înainte, *într-o simbătă pre amiadzădzi, în 6 dzile a lui iulie, împotriva gurii Sărăţii, lîngă o baltă*, da-u descălecat can în lături de Prut, şi-au şi făcut 3 poduri şi au început a trece Prutul în ceasta parte" [27]. Sau : ,,Iară *cînd au fost în răvărsatul zorilor, di începus-a să lumina de dzie, luni*, atunce s-au tîmpinat cu toată pedestrimea ce era la obuzul lui Răpin gheneral, în sat la Stănileşti" [28].

Iniţial, capitolul acesta conţinînd numeroase amănunte în legătură cu lupta de la Stănileşti (1711), cu Dimitrie Cantemir (comportarea fostului domn în Rusia, decesul primei soţii, Casandra, recăsătorirea, relaţiile lui cu Petru I etc.) nu pomenea nimic despre moartea domnitorului. De-abia în ultima redacţie cunoscută (ms. 253), cronicarul intervine, completînd ,,propria manu" la sfîrşitul capitolului : ,,Dumitraşco-vodă Cantemir s-au dus la Moscal şi acolo au murit" [29]. Lipsa acestei informaţii în redacţia anterioară arată clar că I. Neculce şi-a scris capitolul înainte de 1 septembrie 1723, data morţii lui Cantemir. Nu este de crezut ca cel ce-i fusese sfetnic de taină şi care notase atîtea amănunte din viaţa şi domnia lui D. Cantemir (nouă luni de domnie ocupă a şasea parte din cronica ce înfăţişează 82 de ani de istorie a Moldovei) să omită ştirea morţii fostului său domn şi prieten.

Este probabil ca şi capitolul despre spătarul Nicolae Milescu să-l fi scris tot în Rusia, unde putea culege ştiri cu privire la temerarul călător şi abilul diplomat. În timpul refugiului credem că a scris şi celelalte povestiri care laolaltă alcătuiesc *O samă de cuvinte*. Numai aşa se explică inadvertenţele de care am vorbit la începutul articolului. Ele nu s-ar fi putut produce dacă I. Neculce ar fi fost atunci în ţară şi ar fi avut în faţă cronicile lui Grigore Ureche şi Miron Costin. Invocarea letopiseţului polonez ar fi o indicaţie că ele au fost scrise, cel puţin în parte, în mediul polon. Referindu-se la aratul celor trei Dumbrăvi Roşii cu prizonieri poloni, I. Neculce scrie : ,,Şi leşii încă nu tăgăduiescu, că *scrie şi în cronica, în letopiseţul lor*" [30]. Ulterior cronicarul a intervenit în textul unora din povestiri, aşa cum a procedat şi în restul *Letopiseţului*. O astfel de completare este cea din povestirea a XXI-a, unde se aminteşte de domnia lui Constantin Mavrocordat [31].

După ce şi-a revizuit *Letopiseţul*, atît cît fusese redactat pînă în anii primei vornicii, I. Neculce l-a continuat întrebuinţînd, ori de cîte ori întrerupea povestirea, cîte o formulă de tipul ,,precum va mai fi, vremea va arăta". Asemenea formule au fost utilizate şi în partea elaborată înainte de 1731, dar ele au fost fie înlăturate, fie înlocuite în a doua versiune prin altele de genul ,,precum au fost să va arăta mai înainte la rîndu". Schimbarea era cerută de faptul că, prin trecerea timpului, urmările diferitelor evenimente se făcuseră cunoscute, iar cronicarul le înregistrase în scrierea sa.

În concluzie, *Letopiseţul* neculcian nu a fost redactat în ultimii ani de viaţă ai cronicarului, cum se susţine, iar *Predoslovia* nu poate ajuta la datarea operei.

Analiza textului ne arată că I. Neculce a început să scrie din tinereţe, notînd faptele istorice treptat, pe măsura desfăşurării lor în timp.

O samă de cuvinte au fost redactate în anii refugiului în Rusia şi Polonia (1711—1720).

În timpul cît a fost vornic (1731—1733) a revenit asupra primei versiuni, aducîndu-i unele modificări.

În ultima parte (1731—1743), cronicarul nu a intervenit decît cu completările pe care le găsim în manuscrisul 253.

Predoslovia cronicii datează din 1743.

---

[27] I. Neculce, *op. cit.*, p. 283.
[28] I. Neculce, *op. cit.*, p. 285.
[29] I. Neculce, *op. cit.*, p. 308.
[30] I. Neculce, *op. cit.*, p. 109.
[31] I. Neculce, *op. cit.*, p. 112.

PE URMELE *CIOCOILOR NOI*

EMIL MANU

Am semnalat într-o menţiune sumară de istorie literară (*Contemporanul*, 3/1965) existenţa manuscrisului *Ciocoilor noi* de Nicolae Filimon. La această concluzie am ajuns pe baza unor consemnări din presa craioveană de acum optzeci şi ceva de ani. Dar interesul pentru opera lui Filimon depăşeşte menţiunea în cauză.

Printre ziarele craiovene care au avut cu consecvenţă o pagină literară sub forma unui foileton („foiţe") trebuie menţionat în primul rînd „Clopotul", ziar „politic, social, juridic şi comercial", care apare începînd cu 10 sept. 1883 la „tipografia Fraţilor Benvenisti". Lozinca ziarului vrea să fie „Adevăr — Dreptate". Menţionăm că la acest ziar a colaborat chiar de la primul număr şi Traian Demetrescu. La pagina literară au apărut lucrări de A. C. Pessiacov, s-a publicat un catalog inedit al bibliotecii liceului local întocmit de Ion Maiorescu, articole şi amintiri de Panache Niculescu despre Tradem etc.

Cu nr. 17 din 11 ianuarie 1884 ziarul îşi propunea să publice „scrierile defunctului Nicolae M. Philemon", scriitor care „a lăsat o pagină în istoria Ţării; dacă trăia lăsa o istorie întreagă în literatura noastră". Foiletonul cuprinde cîteva coloane în care este consemnată biografia scriitorului, cu date destul de precise, legate de opera literară, de activitatea de instrumentist şi muzicolog.

Pentru istoricul literar care cercetează în perspectiva unui secol şi ceva de la moartea sa opera rămasă, este interesantă şi consemnarea cu privire la „scriitorul umorist" :

„Cam pe la anul 1863 se încearcă a scrie şi în ziarele *umoristice*. Scrise un articol în ziarul *Pepelea* sau în ziarul *Nichipercea*, prin care atacă cu furie pe principele cu nume cîrpit (după cum zicea el), dar văzînd că nu are vocaţie de-a fi tocmai glumeţ în scriere, renunţă de-a mai scrie în ziarele umoristice şi se decise a scrie[1] *Ciocoii vechi şi noi*, scriere ce l-a făcut neuitat".

Urmează apoi mărturisirea că a doua parte a romanului (*Ciocoii noi*) era redactată în 1865, urmînd să apară în primăvara anului 1867. Autorul foiletonului se angajează să dea de urma manuscrisului :

„Nenorocirea făcu că de o moarte foarte subită a fost lovit, aşa că *Ciocoii noi* au rămas nepublicaţi. Unde sînt cărţile sale? Unde este manuscriptul său, care era complect, după cum însumi l-am văzut.

Avea o soră. Sciu (sic) că a luat tot.

Philemon a murit. Eu încă trăiesc şi sper că voi găsi acel manuscript".

Foiletonul continuă cu recomandarea scrierilor ce urmau să apară :

„Eu mi-am propus a vorbi numai despre scrierea ce public, dar mă întinsei la vorbă. Cer scuzele mele la lectori. Am iubit şi stimat mult pe N. M. Philemon şi cînd cineva îşi aminteşte de cel pe care l-a iubit nu se poate opri din vorbă. Eu mă opresc aici şi vă recomand cu mult interes scrierile acestui fiu al literaturii române".

Cu nr. 23 al ziarului se încheie ultima secvenţă a *Nenorocirilor unui slujnicar* şi începe publicarea nuvelei *Mateo Cipriani* (nr. 24 din 26.II.1884).

★

Cine era foiletonismul din „Clopotul" nu putem şti : în orice caz un prieten apropiat al scriitorului, care-l vizitase şi care ascultase în lectura autorului partea a doua a cunoscutului său roman, *Ciocoii noi*. S-ar putea face investigaţii pentru aflarea manuscrisului, indica-

[1] *A scrie*, în sensul de a continua romanul, scriind partea a II-a ; autorul foiletonului ştia precis data apariţiei primei părţi, aşa cum reiese din context.

ţiile date în ,,Clopotul'' servind ca punct de plecare. E vorba de sora scriitorului despre care foiletonistul ,,ştie că a luat tot''.

De care soră este vorba? G. Călinescu relatează un episod balzacian din ziua morţii lui Filimon [2], cînd sora acestuia, Ecaterina Delijanide, introduse cerere la tribunal să se facă inventarul obiectelor *mişcătoare şi nemişcătoare* ale răpostaului. În aceeaşi zi procurorul puse sigiliu la scrin, masă şi lavoar, în cutiile cărora fură adunate lucrurile găsite prin casă. Filimon mai avea o soră, Elena, care venise şi ea la împărţeală. Cărţile scriitorului de care vorbeşte cronicarul din ,,Clopotul'' au intrat în posesia Ecaterinei, moartă la 1880 în Calea Griviţei 128 (apud G. Călinescu). Nici un document nu vorbeşte de manuscrisul în cauză. El poate să fi existat şi nici unul din moştenitori să nu-i fi dat importanţă, mai ales că nu prea ştiau carte. Ecaterina Delijanide semna cu un sigiliu.

Scriitorul a murit subit, ,,de boala tuberculozei'', la 21 martie/2 aprilie 1865. A funcţionat la Arhive pînă în preajma morţii; în locul său a fost numit ca şef al ,,Bunurilor Publice'' un oarecare G. Constantinescu [3]. S-ar putea ca o parte din manuscrisele personale să fi rămas în sertarele sau dulapurile de la Arhive. Aici, o cercetare grafologică a diverselor documente ar putea da la iveală cel puţin un fragment din acest manuscris pierdut.

Cronicarul anonim din ,,Clopotul'' dă informaţii preţioase în legătură cu planurile scriitorului de a tipări în 1867 partea a II-a a romanului, ,,dacă se va mai înlesni de bani''; faptul nu pare totuşi contradictoriu, deoarece ştim că în casa de fier de la Arhive s-au găsit la moartea sa 115 lire, 40 napoleoni şi 20 galbeni cezaro-crăieşti, iar economiile însumînd cca. 17 736 lei le depusese sub formă de ,,bun de tezaur''. Este un lucru cunoscut că Filimon dădea bani cu împrumut. Celibatarul scriitor îşi strîngea poate în acest fel bani ca să-şi tipărească opera.

O ultimă supoziţie în legătură cu autorul foiletonului din ,,Clopotul'' am putea face cercetînd lista personalului numit la 1 iunie 1862 la Arhivele Statului. Printre funcţionarii numiţi, alături de N. Filimon, este şi un *traducător slavist* G. Pesiacov, cu un salariu de lei 900. Numele ne este cunoscut din presa craioveană (,,Vocea Oltului'', ,,Alarma'' etc.). Chiar în ,,Clopotul'' din 11 ianuarie 1884 foiletonul discutat de noi aminteşte de un oarecare August C. Pessiacov, istoric, care publicase în foileton o scriere istorică. Să existe o legătură între translatorul slavist de la Arhive, G. Pesiacov, şi acesta din urmă? E un punct de plecare în cercetarea enigmelor din jurul *Ciocoilor noi*.

★

Pentru susţinerea ideii că Filimon a gîndit şi a scris şi volumul al doilea al romanului său aducem argumente suplimentare sprijinite pe documentele de arhivă rămase de la scriitor. Astfel, la 11/23 sept. 1863 Nicolae Filimon face o cerere prin care solicită şefului Arhivelor permisiunea de a lua note şi a ,,trage copii de pe multe acte privitoare la diferitele instituţiuni şi obicee vechi ale ţării'' [4].

Nu se poate concepe ideea că pînă la 1863 Nicolae Filimon nu copiase şi nu luase note după actele de arhivă ce-l interesau, mai ales că prin funcţiunea sa copia şi inventaria documente. Cererea era, după cum lesne se poate vedea, posterioară apariţiei romanului *Ciocoii vechi şi noi* (partea I). Motivele pentru care solicită această aprobare nu sînt arătate pe larg în cerere dar se presupun: ori este un fel de acoperire legală pentru documentele folosite în prima parte a cărţii, ori o posibilitate de documentare legală pentru al doilea volum. Cum primul volum nu cuprinde materiale şi date prea mult legate de contemporanii săi, documentele de arhivă pe care le-a folosit nu reclamau în mod presant această acoperire.

[2] G. Călinescu *Nicolae Filimon*, Editura Ştiinţifică, 1959, p. 265.

[3] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 266.

[4] Arhivele Statului, Bucureşti, dosar nr. 18, 1862. G. Călinescu, în *op. cit.*, p. 109, socoteşte că cererea ar fi mai veche dar e înregistrată tardiv, indicînd ca posibile ipotezele că scriitorul strîngea documente pentru volumul următor sau pentru acoperirea documentării în primul.

Volumul al II-lea, vorbind despre „ciocoii noi", folosea în mod implicit documente mai delicate, investiga relaţii mai intime, existenţe mai proaspete, pe care praful de arhivă nu le îngălbenise prea mult. Dacă scriitorul voia să-şi acopere legal o documentare anterioară ar fi făcut vorbire în cererea sa de această documentare. Judecată în acest context, cererea din 21/23 sept. 1863 este o solicitare pentru o lucrare viitoare şi constituie un argument în favoarea tezei noastre.

Scriitorul îşi încheie romanul tipărit cu menţiunea (a se vedea ediţia princeps) „finele părţii întia"; se vede şi de aici cel puţin intenţia de a scrie şi partea a II-a.

★

Muzicologul, teatrologul (parţial), istoricul de artă, etnograful, folcloristul N. Filimon cunoştea bine epoca despre care scrie. Volumul al doilea ar fi cuprins materiale din perioada de formare a teatrului la noi şi de existenţă a primelor spectacole muzicale organizate. În cuprinsul primei părţi Filimon reconstituise mai mult după documente de arhivă decît după mărturisiri vremea lui Vodă Caragea. *Epilogul Ciocoilor vechi şi noi*, desigur partea întîi, se bazează, cînd descrie alaiul domnesc, pe un document real, arăta G. Călinescu[5]. Scriitorul enumeră mărfurile lui Chir Costea Chiorul din condicile vămilor păstrate la Arhive etc.

Cererea pe care Filiomon o face în 11/23 sept. 1863 cuprinde o vagă justificare: „vă rog Dle Directore să binevoiţi a-mi acorda permisiunea cuvenită spre a începe această lucrare în orele mele de recreaţiune". Aprobarea secretarului comisiei se dă „pentru lucrările sale istorice particulare". Tonul aprobării indică direct lucrări viitoare şi nu poate acoperi nici printr-o forţată interpretare o cercetare retroactivă.

Ziarul „Reforma", nr. 45/14/28 dec. 1863, cîteva luni de la introducerea cererii amintite la Arhive, acuza pe Filimon că nu mai scrie, nu mai publică, nu mai apare cu lucrări de muzicologie. Fără să forţăm lucrările, deducem că scriitorul se ocupa intens în această perioadă de redactarea *Ciocoilor noi*.

Tăcerea aceasta durase *doi ani*. „Buciumul" din 3/17 noiembrie 1864 (nr. 304) anunţa întoarcerea lui Filimon la activitatea de *cronicar muzical*; chiar scriitorul declara: „După o lungă tăcere, despre tot ce s-a petrecut pe teatrul italian în curs de aproape doi ani, iată-ne iarăşi cu peana în mînă şi gata a reîncepe meseria noastră de cronicar".

Prin coroborare, faptele — pe de o parte cererea de a „trage copii" după documente, pe de alta absenţa aproape totală din presă a cronicarului muzical — pledează pentru teza că în această perioadă N. Filimon lucra la partea a II-a a *Ciocoilor*. Cronicarul anonim din „Clopotul" (1884) declară răspicat că însuşi scriitorul i-a citit fragmente din acest roman şi chiar i-a mărturisit: „Nu doresc alt, îmi zicea adesea, decît să trăiesc a publica şi *Ciocoii noi*, apoi să mor, căci cine ştie ce se va alege de scrierile mele după moartea mea. Tu eşti prea tînăr ca să înţelegi cîtă muncă pune cineva a completa un manuscript aşa cum am completat eu pe al *Ciocoilor noi*"[6].

Cine urmăreşte frecvenţa cu care Filimon era prezent în presă nu-şi poate explica absenţa îndelungată dintre 1862—1864. Un cronicar muzical pasionat nu putea dezerta uşor de la post. Singura explicaţie e faptul că lucra la partea a II-a a romanului său, pe care dacă „se mai înlesnea de bani" urma să-l publice în primăvara lui 1867.

În argumentarea noastră avem cîteva date certe:

1. Filimon solicita în 1863 aprobare să „tragă" copii după documente şi acte cu scopul de a le folosi în partea a doua a romanului.

---

[5] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 111.
[6] „Clopotul", II, 17, 1884 (11 ianuarie), p. 2—3.

2. Între 1862—1864, cu excepția cîtorva lucrări mărunte, n-a publicat nimic, nici măcar cronicile muzicale curente; pe drept cuvînt ziarul „Reforma" semnala și regreta absența lui Filimon din presă.

3. De-abia în 1864 Filimon își anunță în „Buciumul" reluarea activității ziaristice.

4. Cronicarul anonim din „Clopotul", 1884, mărturisește că ascultase în lectura autorului un fragment din roman.

5. N. Filimon anunță atît în prefață, cît și la sfîrșitul romanului tipărit, pregătirea părții a II-a. Pînă la foiletonul din „Clopotul" n-au existat dovezi că autorul trecuse practic la redactare.

Aceste argumente duc la concluzia că Filimon a scris cel puțin un fragment, dacă nu chiar toată partea a II-a a romanului, pe care urma s-o tipărească pe cont propriu. În felul acesta se explică și faptul că strîngea bani și făcea diverse speculații financiare.

Aflarea manuscrisului rămîne încă un deziderat, noi am argumentat numai existența lui materială.

O NOUĂ CARTE DESPRE CREAȚIA LUI EMINESCU APĂRUTĂ ÎN U.R.S.S.

Literatura științifică dedicată creației marelui poet român Mihai Eminescu s-a îmbogățit recent cu o nouă lucrare fundamentală : *Mihail Eminescu și problema romantismului în literatura română din secolul al XIX-lea*[1], datorată cercetătorului sovietic Iurii Kojevnikov. Cunoscut specialist în limba și literatura română, autor a numeroase traduceri din poezia lui Eminescu, precum și al uneia din primele monografii despre viața și opera lui Mihail Sadoveanu[2], I. Kojevnikov nu și-a propus să realizeze, după cum reiese și din titlu, o exegeză sistematică a întregii opere eminesciene, ci o analiză mai la obiect, dintr-un singur punct de vedere. Pornind de la constatarea unanim acceptată că tipologic Eminescu a fost un poet prin excelență romantic, I. Kojevnikov urmărește evoluția viziunii lui romantice asupra lumii, așa cum s-a concretizat ea în etapele succesive ale creației sale. Fiind adresată unor cititori care nu cunosc în amănunțime literatura română, lucrarea începe, firesc, cu un capitol introductiv, conținînd informația necesară privitoare la literatura română preeminesciană, dar și un punct de vedere asupra originii și particularităților caracteristice ale romantismului românesc. Desolidarizîndu-se de părerile mai vechi potrivit cărora în literatura română romantismul s-ar fi constituit ca un fenomen „străin", adus din Apus[3], I. Kojevnikov susține — fără însă a cita contribuțiile românești consonante cu părerea sa — că dimpotrivă, în prima fază de dezvoltare a literaturii române noi, direcția romantică a apărut ca o componentă organică și predominantă, întrucît „în ciuda caracterului în ansamblu nediferențiat al literaturii, orientarea ei romantică se afirmă de la început, avîntul romantic fiind propriu întregii etape incipiente a literaturii române, iar acolo unde nu se manifestă în forma pură, e prezentă totuși ca o esență coagulantă, cimentînd conglomeratul complex al literaturii prerevoluționare (pînă la 1848)" (p. 10—11). În continuare trăsăturile caracteristice ale romantismului românesc sînt definite în opoziție cu romantismul vest-european. Aici, în România, ca și în alte țări din estul și sud-estul Europei de altfel, nemulțumirea romantică s-a convertit într-o pledoarie ardentă în favoarea acțiunii, avînd drept scop eliberarea socială și națională. De aceea sînt tratate altfel și temele specific romantice, ca de pildă, opoziția dintre personalitate și societate („Romantismului românesc nu-i este de loc caracteristică însingurarea mîndră, disperată, opoziția dintre personalitate și societate. Personalitatea și societatea sînt unite în avîntul de a păși înainte... p. 19—20), evocarea ruinelor și a trecutului, care conduce în genere la apoteozarea luptei pentru libertate. În mod deosebit cercetătorul subliniază cum avîntul patriotic a imprimat o notă cu totul aparte

[1] I. A. Kojevnikov, *Михаил Эминеску и проблема романтизма в румынской литературе XIX в.*, Moscova, 1968, 349 p.

[2] I. A. Kojevnikov, *Михаил Садовяну*, Moscova, 1960, 238. p.

[3] Aprecierea se referă numai la lucrările de istorie literară apărute înainte de Eliberare, și în special la *Istoria literaturii române moderne* de Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu și Tudor Vianu (București, 1944), din care se dă un citat. În continuare, I. Kojevnikov recunoaște că „literații contemporani reconsideră problema particularităților romantismului în literatura română" (p.7), însă are în vedere doar prefața lui Silvian Iosifescu la *Opere* de Grigore Alexandrescu (1957). Lucrările mai recente nu sînt implicate în discuție.

interesului pentru folclor[4]. Menționînd că dezămăgirea romantică de tip „clasic" a apărut în literatura română mai tîrziu, cînd a început să devină evident contrastul dintre idealurile însuflețitoare ale mișcării pașoptiste, pe de o parte, și realitatea social-morală ce se constituia treptat ca urmare a compromisului burghezo-moșieresc pe de alta, I. Kojevnikov citează cuvintele lui D. Bolintineanu : ridicîndu-se în urmă cu o sută de ani împotriva spiritului de scepticism adus din Apus, poetul îi înfiera pe acei „cîțiva complilatori" care „începură să suspine și să ne spuie că nu este nimic, că lumea este fapta fatalității și alte aberațiuni născocite de o școală lîncedă, formată de oameni obosiți la banchetul vieții simțualiste, unde pierduseră toate florile energiei sufletului lor"[5]. Considerînd că unul din principalii reprezentanți ai primei generații de romantici români greșea doar în măsura în care explica fenomenul doar prin influența apuseană, I. Kojevnikov, practic, începe de aici cercetarea lui concretă referitoare la Eminescu, pentru că „chiar pentru compilație sau imitații sînt necesare anumite condiții *interne*, în care aceste imitații devin posibile, e necesară o consoananță a stărilor de spirit", ceea ce a existat, continuă cercetătorul, „în noua fază de dezvoltare a societății, care a fost atrasă tot mai mult în sfera relațiilor burgheze. Se prea poate ca fenomenul să nu fi fost clar «compilatorilor», ceea ce a rămas neclar lui Bolintineanu, dar era un semn al vremii, ce a fost sesizat și reflectat cu deosebită acuitate în creația lui Eminescu" (p. 45).

Pornind deci de la constatarea că Eminescu începe să se afirme ca poet într-o epocă posterioară avîntului revoluționar, I. Kojevnikov împarte în continuare creația sa, din punctul de vedere care-l interesează, în cîteva etape. Prima este aceea în care tînărul poet își încearcă forțele ca „un continuator direct al poeziei romantice din prima jumătate a secolului al XIX-lea". Chiar dacă, se arată în continuare, „această etapă incipientă a fost foarte scurtă (1866—1869), ea e importantă ca o verigă de legătură cu poezia romantică a predecesorilor" (p. 54). Etapa a doua, corespunzătoare anilor de studii petrecuți la Viena și Berlin, este aceea în care rezolvarea contradicției dintre ideal și realitate este căutată într-un plan filozofic abstract, tendință alimentată, evident, și de contactul cu filozofia secolului. I. Kojevnikov opinează însă împotriva oricăror interpretări care explică conținutul poeziei eminesciene prin înrîurirea hotărîtoare a cutărui sistem filozofic, avîndu-l în vedere, în primul rînd, de bună seamă, pe Schopenhauer. Cercetătorul subliniază că trebuie avut în vedere că deși aborda probleme filozofice, Eminescu le aborda ca poet, le rezolva independent, în opere artistice, care însă se cuvine să fie judecate nu acordîndu-se prioritate unor consonanțe izolate cu anume idei, ci ca niște unități organice, indisolubile. Avînd în vedere în special poemele *Memento mori*, *Înger și Demon*, *Împărat și proletar*, precum și fragmentul dramatic *Mureșan*, cercetătorul crede a descoperi în căutările tînărului Eminescu un fel de trecere de la ideea „relativității absolute" la cea a „relativității relative", pe care o vede întrupată artistic mai ales în varianta finală a poemului *Împărat și proletar*. „Sistemul filozofic al lui Eminescu e limitat și contradictoriu — scrie I. Kojevnikov — [. . .], pe de o parte (el) recunoaște deșertăciunea vieții terestre în fața morții, iar pe de alta, văzînd nedreptatea în organizarea lumii umane, recunoaște dreptul la luptă și lupta ca atare, din partea acelora care sînt loviți de nedreptate. Aceste principii ce se exclud reciproc coexistă în conștiința poetului, după cum ele coexistă în viața reală. Este semnificativ că Eminescu nu preferă primul principiu, ci recurge la el doar atunci cînd de pe alte poziții (de pildă — socială)

[4] Punctele de vedere expuse în acest capitol introductiv de către I. Kojevnikov sînt într-o anumită măsură consonante cu concluziile cuprinse în comunicarea prof. Liviu Rusu la ultimul congres al Asociației Internaționale de literatură comparată (Belgrad, 30 august—5 septembrie 1957, vezi și articolul *Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european*, „Revista de istorie și teorie literară", 17, 1968, 1, p. 11—18), dar le și anticipează, întrucît, deși a apărut în 1968, lucrarea pe care noi o recenzăm a fost tipărită de fapt în 1967, însă ediția de atunci a fost rebutată din cauza unei defecțiuni tehnice. Prin amabilitatea autorului noi am ajuns încă în septembrie 1967 în posesia unui exemplar, avînd indicat ca an al apariției 1967.

[5] Citatul e din suita de articole *Poezia română în diverse epoci*, apărute în 1868 în „Albina Pindului", vezi Bolintineanu, *Opere alese*, vol. II, București, 1961, p. 557.

nu poate condamna fenomenele ce-i sînt inacceptabile, fiind opuse concepției sale despre dreptate. Și oricîte aforisme am întîlni la el de genul aceluia ca ,,vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi", noi nu putem să-l numim pesimist, întrucît aforismele citate izolat n-au sens. Ele își joacă rolul doar în context și sînt folosite întotdeauna ca o armă de luptă împotriva a tot ce stă în calea dreptății sociale" (p. 135). O evoluție asemănătoare constată cercetătorul și în metamorfozele succesive, ale chipului lui Mureșan, care ,,nu mai este eroic, sau eroico-dramatic, ci simplu tragic" (p. 146). De unde se conchide că ,,mîndria pentru om și conștiința neputinței, durerea pentru poporul său umilit și neștiința totală cu privire la direcția în care îl împinge destinul istoric, sentimentul că lupta e necesară, dar în același timp și cel al deșertăciunii eforturilor umane, toate acestea se acumulau ca un ghem complicat de contradicții în sufletul lui Eminescu. Și ca să poată începe a-l dezlega poetul trebuia să se întoarcă în patrie și să se scufunde din nou în viața poporului" (p. 147).

Această reîntîlnire a determinat, după părerea lui I. Kojevnikov, în etapa a treia, cea ieșeană, o răsturnare calitativă destul de adîncă în romanticitatea poeziei eminesciene, întrucît a condus la ,,schimbarea idealului" (p. 172). ,,Realitatea vie a ucis patria concepută doar ideatic. Trebuia căutată patria adevărată" (p. 165). Bizuindu-se pe datele oferite de biografia poetului (în reconstituirea căreia cercetătorul îl urmează fidel pe George Călinescu dar valorifică și alte surse), I. Kojevnikov conchide că realitatea concretă de care s-a ciocnit Eminescu, și în cadrul ,,Junimii", și ca director al bibliotecii centrale din Iași, și ca inspector școlar, a prilejuit o sesizabilă modificare în tonalitatea creației sale : pe de o parte ,,forma alegorică de expresie, ce fusese proprie lui Eminescu și înainte, capătă aspecte noi, din abstract-filosofică, ea devine național-concretă" (p. 174), iar pe de alta, ,,în creația lui Eminescu se ivește tema satirei. Și tocmai în legătură cu modificarea concepției asupra vieții" (p. 179). Și chiar dacă în argumentarea concluziilor sale cercetătorul trece uneori de hotarul plauzibilului, văzînd de pildă în *Strigoii* o alegorie ușor descifrabilă (,,idealul pierit e strigoiul care suge sînge din acel ce i-a rămas credincios. . ." — p. 175) sau în *Antropomorfism* și în *Umbra lui Istrati Dabija voievod* niște satire cu adresă precisă, în ansamblu ni se pare că elementul *nou* a fost sesizat într-un mod pertinent, mai ales în acea parte unde ,,renunțarea lui Eminescu la accesoriile pseudoromantice" (p. 207), simplificarea versului, devenit astfel ,,mai pătrunzător, mai expresiv, și mai orientat către un scop", sînt puse în legătură cu faptul că poetul rămîne romantic, dar în sensul în care înțelegea romantismul Victor Hugo, precum și în spiritul tradiției shakespeareene.

Etapei ultime, în centrul căreia se află capodoperele eminesciene, *Scrisorile*, *Luceafărul*, *Glossa*, îi sînt consacrate trei capitole. I. Kojevnikov vede în poezia *Viața* un fel de prolog al împlinirilor de mai tîrziu, întrucît ,,după această poezie se simte clar cum Eminescu strunește zborul fanteziei romantice, străduindu-se să îmbrace ideile poetice în imagini mai conturate și formule aforistice" (p. 243). În această parte a lucrării sale I. Kojevnikov acordă o importanță subliniată psihologiei creației lui Eminescu, dezvoltînd părerea, formulată mai înainte, că în creația sa marele poet român ,,a reflectat mai degrabă spiritul vremii decît ideea ei" (p. 172). Pornind de aici cercetătorul se ambiționează a da o explicație unitară și poeziei, și publicisticii, și filosofiei eminesciene. Rezumativ, explicația se întemeiază pe constatarea că și în postura de publicist Eminescu ,,rămîne romantic, apărînd ca un fel de Don Quijote, pătruns de dorința arzătoare de a-și ajuta poporul" (p. 221). Dușmanul principal e burghezia, pîngăritoare de idealuri sfinte, căreia însă poetul nu-i poate opune ca ideal pozitiv decît o concepție patriarhal-țărănească, ,,pe de o parte lucidă și realistă, pe de alta — vagă și romantică" (p. 158). Iată de ce ,,Eminescu ducea un război necruțător împotriva răului burghez, dar cu mijloacele ce-i erau accesibile și pe care le considera eficiente, și anume : condamnarea filozofică, «execuția» filozofică" (p. 253). Partea aceasta a lucrării lui I. Kojevnikov ne pare deosebit de interesantă și pentru că demonstrează cît de amarnic greșesc aceia care consideră că interpretarea poeziei eminesciene dintr-un punct de vedere sociologic și filozofic ar fi fost epuizată. Cercetătorul rus se angajează însă cu predilecție pe acest drum, propunînd o seamă de sugesti

cu totul originale, atît în ceea ce privește conținutul filozofic al *Scrisorilor*, în care geniul, eliberîndu-se din strînsoarea contingentului, atinge înălțimea unor sublime generalizări, cît și în privința compoziției simetrice, heliocentrice a întregului ciclu, avînd în centrul său *Scrisoarea III*, iar în centrul acesteia scrisoarea tînărului fiu de domn etc. Combătînd concluziile acelora care, ca de pildă F. K. Popovici în lucrarea *Motive sociale în poezia lui Eminescu*[6], sînt înclinați să vadă la tot pasul fatalismul eminescian, I. Kojevnikov descifrează dimpotrivă în *Scrisori* răspunsul pozitiv al poetului la întrebările ce-l frămîntau în tinerețe. „*Scrisorile* lui Eminescu — se arată în consecință — reprezintă culmea poeziei sale cetățenești. Eminescu a ajuns la aceste versuri pe un drum greu. Ideea dreptății sociale, receptată de el ca ideea absolută a veacului, n-a găsit sub ochii lui o confirmare practică din cauza zdrobirii Comunei din Paris. Drumul real de luptă pentru rezolvarea conflictului principal al secolului nu i s-a dezvăluit ca o lege a dezvoltării sociale. De rezolvarea acestui conflict Eminescu s-a apropiat ca un romantic" (p. 281).

Cu o deosebită pasiune comentează I. Kojevnikov poemul *Luceafărul*, la a cărui traducere în rusește a contribuit atît de substanțial. Și chiar dacă nu putem subscrie toate interpretările ce ni se propun, mai ales în ceea ce privește delimitarea cam univocă a romantismului „reacționar" de cel „revoluționar" (p. 287), credem că în fondul polemicii sale cu Matei Călinescu (p. 285—287) cercetătorul rus are cel puțin în parte dreptate atunci cînd contestă „titanismul" *Luceafărului*, întrucît capodopera eminesciană „nu este un poem pur filozofic" (p. 288) și „nici un roman realist, ci un basm, în care umbra se poate despărți de om, iar o stare psihologică să capete o existență de sine stătătoare" (p. 299). I. Kojevnikov consideră că ideea artistică centrală a poemului e cea a înstrăinării inevitabile a geniului într-o societate care nu-l poate înțelege. „Geniul dorește cu ardoare contopirea cu societatea, deoarece el este înzestrat cu toate simțămintele umane, însă pretențiile sale față de societate sînt atît de disproporționat de mari, încît aceasta nu este în stare să le îndeplinească, fapt datorită căruia îl respinge pe geniu" (p. 308). După I. Kojevnikov, atît *Luceafărul*, cît și *Glossa* „tratează aceeași idee, aceeași temă : inevitabilitatea înstrăinării poetului de societate, necesitatea libertății interne pentru creație" (p. 318). „Fidelitatea față de artă, căutarea adevărului prin artă — această idee chiar dacă nu este formulată explicit nici în *Luceafărul*, nici în *Glossa*, se constituie totuși ca un laitmotiv subînțeles, deoarece astfel se explică prin ce justifică Eminescu poziția sa de singularizare" și sensul pe care el l-a dat drumului său de viață (p. 322). Și, în sfîrșit : „În 1874 Eminescu scrie *De vorbiți, mă fac că n-aud*, iar peste nouă ani, în 1883 apar și *Luceafărul*, și *Glossa*, și *Criticilor mei*. Pe toate aceste poezii le leagă o idee, iar faptul că, după ce o formulase de primă dată, poetul s-a întors la ea și i-a închinat trei piese desăvîrșite, demonstrează că subteran ea l-a însoțit atît în viață, cît și în creație. Tocmai poziția de înstrăinare de societatea burgheză, poziția ce se afirmă atît prin lupta internă, cît și prin cea externă, i-a dat posibilitate lui Eminescu să devină un mare poet, să se ridice deasupra diurnelor deșertăciuni burgheze, să întrevadă putrezirea ei prin bunăstarea aparentă și să proorocească pieirea societății burgheze" (p. 324).

În ultimul capitol I. Kojevnikov se străduiește, dar fără rezultate, să definească o ultimă etapă în evoluția romantismului eminescian în anii de după îmbolnăvire, văzînd în articolul din „Fîntîna Blanduziei" un fel de program[7], și comparîndu-l chiar în acest scop cu *William Shakespeare* al lui Hugo. Evident, în acest articol pot fi găsite ecouri ale părerilor destul de răspîndite în acea vreme, după care „romantismul ca negare a realității, nesprijinit pe un ideal social, și-a trăit traiul" (p. 343), însă a vedea în asta un fel de concluzie la care ajunge Eminescu la capătul experienței sale de creație e exagerat. „Forțarea" amintită a notei finale nu știrbește

---

[6] K. F. Popovici, *Социальные мотивы в творчестве Эминеску*, Chișinău, 1963.

[7] Invocarea în acest context și a autorității lui George Călinescu e și ea zadarnică, întrucît „tendințe antidecepționiste foarte cuminți" (*Viața lui Mihai Eminescu*, București, 1964, p. 335) nu înseamnă de loc „*очень умные тенденции направленные против разочарованости*" p. 342).

totuşi justeţea concluziei de ansamblu, unde sînt concentrate vibrant cîteva adevăruri substanţiale : „Eminescu este poetul prin care se încheie romantismul clasic. Acesta e locul lui în literatura română şi în literatura universală, adică în istoria literaturii ; în conştiinţa oamenilor însă el va rămîne ca un cîntăreţ pur şi duios al sentimentului nemuritor — dragostea, ca un mare poet căutător de adevăr, ca un patriot ardent" (p. 349).

Prin lucrarea închinată operei lui Mihai Eminescu, Iurii Kojevnikov a confirmat din nou nu doar competenţa sa de cercetător al literaturii române, dar şi calitatea de prieten statornic al poporului nostru.

Mihai Novicov

N. V. GOGOL : *Taras Bulba*, B. P. T., Bucureşti, 1968, 320 p.

N.V. Gogol face parte dintre scriitorii care şi-au cîştigat de multă vreme consideraţia şi simpatia publicului românesc. Operele sale cele mai cunoscute : *Serile în cătunul de lîngă Dicanca*, *Taras Bulba*, *Revizorul*, *Suflete moarte*, ca să nu le pomenim decît pe acestea, se află de mult la îndemîna iubitorilor de literatură din ţara noastră, în traduceri a căror calitate s-a îmbunătăţit simţitor în anii din urmă. Aşa că volumul de nuvele *Taras Bulba*, apărut de curînd în merituoasa „Bibliotecă pentru toţi", vine pe un teren pregătit dinainte, împrejurare care-i va înlesni accesul spre aprecierea rememorativă a cititorilor. Bucăţile care încheagă sumarul : *Moşieri de altă dată*, *Taras Bulba*, *Vii* şi *Cum s-a certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici*, deşi puţine la număr, au fost alese cu destulă grijă, selecţia urmărind, se pare, un dublu scop ; să cuprindă, pe de o parte, nuvelele cele mai valoroase (*Taras Bulba*), indiferent de frecvenţa tălmăcirilor efectuate pînă acum, pe de alta, pe cele mai puţin cunoscute, *Vii* de pildă. Sub raportul tematic, povestirile reprezintă cîteva direcţii fundamentale pentru creaţia gogoliană : întoarcerea spre trecut, fantasticul de sorginte populară şi lîncezeala înăbuşitoare a tîrgurilor provinciale.

Colecţia B.P.T. ne-a obişnuit în ultimii ani cu un profil statornic, constituit din aparatul informativ : cuvîntul introductiv, tabelul cronologic, eventual nota asupra ediţiei şi opera propriu-zisă, originală sau tradusă. Cartea în discuţie nu face excepţie de la această regulă, prin urmare să le luăm pe rînd. Volumul se deschide cu o prefaţă, semnată de Dumitru Solomon, în care este comentată fiecare nuvelă în parte, cînd e cazul, făcîndu-se întotdeauna trimiteri pe linie tematică şi valorică spre fundalul întregii opere a lui N. V. Gogol. De la bun început, autorul prefeţei chestionează, şi bine face, afirmaţia monografistului N.L. Stepanov, în fapt, mai veche, potrivit căreia Gogol ar fi, alături de Puşkin, „întemeietorul realismului critic în literatura sec. al XIX-lea" *Opulenţele persiflante, tonul insistent ironic al observaţiei ar fi trebuit însă îmblînzite, întrucît* intenţiile criticilor „entomologi, specialişti, în ace şi clasificări definitive" (p. XI) nu sînt chiar atît de condamnabile cum par la prima vedere. Sînt neavenite numai în măsura în care falsifică obiectul căruia i se aplică, înghesuindu-l în tipare care nu i se potrivesc ori în care nu încape. Tendinţa de sertarizare ca atare, de etichetare reprezintă o necesitate a minţii omeneşti aflate în faţa unor fenomene ample, pe care nu izbuteşte să le cuprindă raţional decît dacă le reduce multitudinea şi vastitatea formală la esenţele caracterizatoare. Revenind la Gogol, părerea lui N. L. Stepanov este, desigur, exagerată şi schematică, dar nu e cu totul lipsită de acoperire. D. Solomon însuşi îşi încheie prefaţa opinînd că „e greu de spus dacă Gogol e primul realist sau ultimul romantic" (p. XXII). Dificultatea provine din faptul că în răsăritul Europei romantismul a înflorit cu oarecare întîrziere faţă de literaturile din Apus, conţinînd, în consecinţă, şi puternice elemente realiste sau chiar realist critice. Opera lui Gogol ilustrează această situaţie. Oricît de multiple ar fi curentele şi şcolile estetice care transmit ecouri în creaţia unui scriitor, criticul şi istoricul literar trebuie să tindă totdeauna să afle acea formulă care să exprime tonalitatea dominantă, fără însă a le neglija şi pe celelalte, care, de obicei, sînt subordonate. Altfel

aprecierile se menţin într-un vag relativism, care deconcertează. D. Solomon simte şi el nevoia unor delimitări noţionale cu care să opereze penetraţia estetică, deoarece, după ce respinge formularea lui N. L. Stepanov, încearcă să-l definească pe Gogol, numindu-l, aparent în treacăt, un ,,romantic autentic" (p. IX), pentru ca mai apoi să sublinieze perspectivele realiste. Într-adevăr, aceasta pare să fie caracterizarea care se potriveşte mai bine complexităţii operei lui Gogol : romantism cu puternice infiltraţii realiste.

Scrisă într-o alură sprintenă, cu unele îndrăzneli stilistice care-şi au farmecul lor, deşi par oarecum insolite într-o prezentare istorico-literară, prefaţa conţine aprecieri estetice pertinente, vădind o bună cunoaştere a operei scriitorului rus. Judecăţile de valoare şi analizele cele mai reuşite ni se par cele care se referă la *Moşieri de altădată*, care puteau fi sugestiv apropiaţi şi de schiţele din *Bătrînii* lui E. Gîrleanu, la *Vii* şi, în fine, la *Cum s-a certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici* — cea din urmă socotită, pe drept cuvînt, de D. Solomon drept un ,,poem al inutilităţii şi vanităţii" în ambianţa stătută din oraşelele provinciale. În schimb, consideraţiile asupra nuvelei istorice *Taras Bulba* sînt prea sumare, grăbite parcă. De aceea, unele observaţii critice, precum : ,,Uneori imaginile, bidimensionale, par nişte stampe animate, alteori sînt alterate de afectare şi patetism naiv, precum istorioarele didactice" (p. XVII) ; ,,Sentimentele sînt expuse ori traduse în exclamaţii cu ton de melodramă. Stilul pompos ori duios-lacrimogen rimează mai bine cu secolul în care se petrece acţiunea, decît cu acela în care e scrisă povesitrea" (p. XVII) ş.a., apar neîntemeiate şi sentenţioase. Mai mult, ultima afirmaţie poate fi interpretată şi ca un merit al scriitorului care se integrează vremurilor pe care le înfăţişează pînă şi prin expresia stilistică a naraţiei. Iată de ce era, poate, necesar ca D. Solomon să stăruie mai mult în expunerea analitică, la obiect, demonstrîndu-şi astfel mai convingător aprecierile de valoare. Fiindcă, avînd în atenţie specificitatea şi posibilităţile temei, *Taras Bulba* rămîne totuşi una dintre cele mai frumoase nuvele ale lui Gogol.

Mulţi dintre exegeţii operei lui Gogol au considerat apariţia nuvelei *Taras Bulba* aproape exclusiv ca semn al unei răzvrătiri a autorului împotriva unei lumi de Ivani Ivanovici şi Ivani Nikiforovici, Hlestacovi şi Cicicovi, Sobakevici şi Pliuşkini etc., lume atît de aspru şfichiuită în *Revizorul* (1836) şi *Suflete moarte* (1842). Fără a contrazice această explicaţie în mare măsură adevărată, izvorîtă din nota dominantă a operei gogoliene — conflictul dintre visul unei înalte meniri a omului şi platitudinea dezolantă a mediului social — sugerăm, ca posibilă, ipoteza că această epopee a poporului ucrainean a fost scrisă şi ca urmare a puternicei înclinaţii a autorului spre studiul istoriei. Întoarcerea spre trecutul îndepărtat era unul dintre principiile estetice ale romantismului — cum remarcă şi autorul prefeţei. Să ne amintim că în 1834 Gogol preda la Universitatea din Petersburg cursul de istorie a evului mediu, iar subiectul nuvelei se situează tocmai în această zbuciumată perioadă din istoria Ucrainei. Intenţiona, de altfel, să scrie o istorie a Ucrainei şi a Rusiei de Sud, apoi o istorie universală, care ,,sub aspectul ei adevărat nu există nici pînă astăzi, nu numai în Rusia, dar nici în Europa". Aceste intenţii au rămas în stare de proiect, autorul limitîndu-se la cîteva studii istorice şi consacrîndu-se în întregime creaţiei literare. Pe de altă parte, nu-i exclus ca Gogol să fi fost îndemnat să-şi creeze poemul de frumuseţea înălţătoare a eroilor din dumele populare, perpetuate în timp de struna inspirată a banduriştilor. Pentru a publica în 1831 prima lui culegere de povestiri, *Serile în cătunul de lîngă Dicanca*, Gogol cercetase un material folcloric imens. De altminteri, influenţa literaturii populare este sesizabilă pretutindeni în *Taras Bulba*, fie prin tonul uşor de legendă, care se grefează armonios pe un stil cu precădere realist, dar avîntat : Taras şi feciorii abia întorşi de la seminar cer să mănînce un ,,berbec întreg" şi să bea ,,rachiu curat să sară mărgele din el şi să fiarbă ca turbat", fie prin hiperbolizarea urmărind efectul stilistic proprie basmului : aveau ,,şalvarii, mai largi decît marea Neagră" şi cingători din ,,fir de aur", cazacii zboară ,,ca zmeii peste prăpastie".

Apărută pentru prima dată în culegerea ,,Mirgorod" din 1835, nuvela reînvie eroismul poporului ucrainean aflat la grea cumpănă spre sfîrşitul secolului al XVI-lea, în luptă cu panii

polonezi, care se străduiau să extindă catolicismul în Răsărit. Intrînd în miezul naraţiei de la primele pagini, autorul desfăşoară în faţa cititorului captat de o acţiune bogată în fapte şi dramatism, o adevărată frescă a vieţii cazacilor din acele timpuri aproape sălbatice. Înconjuraţi din toate părţile de duşmani, ameninţaţi în orice clipă de expansiunea polonezilor, de raidurile hoţeşti ale tătarilor ori de galerele turceşti, cazacii duc o viaţă plină de neastîmpărul luptei, mai mult în şa decît acasă. Gogol schiţează sugestiv aceste nesigure condiţii de existenţă pentru a explica şi defini trăsăturile eroilor săi. Din acest mediu nu puteau ieşi decît luptători viguroşi, călîţi în iureşul bătăliilor şi în chiolhanurile cu tovarăşii, caractere hotărîte, refractare la slăbiciunile unei vieţi de trîndăvie. Firea lor energică şi tumultuoasă nu se simte în largul ei decît în mijlocul luptei. Cînd stau prea mult în tabăra de la Seci se răzvrătesc împotriva atamanului lenevit şi aleg altul, care-i duce să cucerească prăzi şi faimă. Viaţa lor sufletească este la fel de simplă, nefiind brăzdată de complicate probleme de conştiinţă. Gogol le împlineşte profilul moral prin trăsături aspre şi precise, dar care au simplitatea şi grandoarea liniilor hotărîte ale goticului. Astfel de eroi sînt Taras Bulba şi Ostap şi tot aceste laturi caracterizează întreaga masă a cazacilor. Toţi sînt pătrunşi de dorinţa de a lupta pentru credinţă şi patrie, de a muri dobîndind slava în încăierarea cu duşmanul. Sentimentul datoriei faţă de aceste legi ale onoarei era atît de adînc înstăpînit printre cazaci, încît încălcarea lor în anume condiţii era pedepsită cu moartea. Taras Bulba recomandă fiilor săi să „apere totdeauna cinstea de cazac şi credinţa întru Hristos, sau de nu, mai bine să piară pe vecie şi să nu mai rămînă nici urmă din ei pe lume". Şi Bulba respectă cu sfinţenie acest legămînt, împuşcîndu-l cu propria mînă pe Andrii, care trădase. Chipul lui Taras atinge în această nuvelă proporţiile unui erou de epopee. Cinstea lui neîntinată, curajul în luptă şi hotărîrea cu care-şi înfăptuieşte răzbunarea pentru uciderea lui Ostap sînt puse în slujba patriei, în numele căreia acţionează. De aceea cruzimea lui faţă de duşman reprezintă pedeapsa binemeritată a acestuia pentru frîngerea pe roată a lui Ostap. Iar Ostap este, de fapt, un *alter ego* al lui Taras, un alt cazac, tovarăş de luptă, care trebuie răzbunat. Autorul confirmă această impresie, insistînd în descrierea luptelor mai mult asupra mişcărilor de masă ale polcurilor căzăceşti decît în urmărirea isprăvilor unui erou singular, fie el Bulba sau Ostap. Faptele lor sînt zugrăvite în acelaşi plan cu ale celorlalţi cazaci.

O notă aparte în peisajul uman al nuvelei o constituie Andrii, mezinul lui Bulba, personaj romantic prin excelenţă. Dacă Bulba, Ostap şi ceilalţi eroi mai proeminenţi sînt descrişi cu o viguroasă forţă realistă, Andrii este de la început un romantic. Încă de la seminar vădeşte un fond sufletesc mai profund decît Ostap, mai receptiv la emoţii. E manifestă la el o aplecare spre visare. Îi place însingurarea prin cartierele mărginaşe ale Kievului şi tînjeşte de timpuriu după imaginea tulburătoare a femeii. Temperamental este înrudit îndeaproape cu Haia Sanis din povestirea cu acelaşi titlu de M. Sadoveanu. Sufletul lui este deschis marilor furtuni ale pasiunii. Faţă de tot ce-l înconjoară, Andrii nu este străin de o anume nepăsare care merge uneori pînă la uşurătate. Hotărîrile lui nu sînt niciodată rezultatul unei gîndiri bine cumpănite, ci sînt manifestări ale unei firi impulsive. În luptă e de o îndrăzneală nebunească şi, de multe ori, învinge numai prin această, nechibzuind niciodată asupra urmărilor. Trăieşte cu intensitate prezentul, la trecut ori viitor nu se gîndeşte niciodată. Împlinind personajului un astfel de fundament sufletesc, Gogol pregăteşte şi motivează în planul psihologic revirimentul trădării. Într-adevăr este suficient ca Andrii să fie pus în situaţia de cavaler salvator al iubitei ameninţate de moartea prin inaniţie în oraşul asediat — episodul se consumă după toate canoanele romantice — , ca pasiunea să izbucnească, înlăturînd toate convenienţele. Faţă de iubirea mărturisită a tinerei poloneze, de suferinţa adîncă, izvorîtă din sentimentul lucid că dragostea ei nu se va împlini, alesul inimii fiindu-i duşman, Andrii renunţă la tot ce constituie viaţa lui de pînă acum : patrie, părinţi, prieteni, şi se oferă în întregime femeii iubite : „ — Ce-mi pasă mie de tatăl meu, de tovarăşii mei şi de patria mea? [. . .] Patria este ceea ce caută sufletul nostru, ceea ce este scump sufletului nostru ! Patria mea eşti tu ! [. . .] Şi pentru această pa-

trie, voi vinde, voi părăsi şi voi duce la pierzanie tot ce am !" Astfel, conflictul fără vîrstă dintre datoria faţă de patrie şi iubire este rezolvat de Gogol în maniera romantică, în favoarea celui de-al doilea termen al relaţiei. Eroul continuă să rămînă în afecţiunea noastră pentru dragostea lui, chiar dacă nu-l condamnăm nici pe Bulba cînd îl ucide pentru trădare. Pasiunea lui Andrii este atît de mare şi atît de sinceră, încît, chiar dacă raţional îl condamnăm, cu inima sîntem alături de el.

S-a afirmat de multe ori că Gogol a creat în nuvela *Taras Bulba* o „mare varietate de tipuri". Dar numărul tipurilor cu o largă putere de generalizare este, ni se pare, destul de redus. În afară de tipul cazacului luptător pentru ţară şi glorie, întruchipat de Bulba, Ostap şi ceilalţi, şi de Andrii, celelalte profiluri omeneşti intervin destul de palid în acţiune. Existenţa lor se limitează la o anume latură. Soţia lui Bulba există numai pe linia dragostei ei pentru feciori iar Iankiel prin lăcomia de aur şi abilitatea lui. Polonezii sînt îngîmfaţi, dar şi viteji. Cartea e inundată de la un cap la altul de masa tumultuoasă a cazacilor, care domină acţiunea. Gonind avîntat prin stepă, în timpul campaniilor, petrecînd neînfrînat la Seci ori stînd vremelnic pe la casele lor, cazacii sînt zugrăviţi de Gogol cu iscusinţa unui pictor talentat. Eroismul lor în luptă este cîntat cu forţa de sugestie a cîntecului popular, iar tabloul vieţii lor veşnic agitate este alcătuit în culori atît de vii şi atrăgătoare, încît Belinski a caracterizat nuvela prin astfel de cuvinte entuziaste : „E o epopee minunată, zugrăvită cu un penel îndrăzneţ şi avîntat [. . .]. O schiţă vie a unui popor în faşă, un tablou uriaş, demn de Homer, într-un cadru restrîns".

Tabelul cronologic, alcătuit de Maria Şianu, îşi îndeplineşte rosturile informative, urmărind în ordinea temporală viaţa şi opera lui N.V. Gogol. Datele bio-bibliografice pe care le cuprinde oferă o imagine rotundă a devenirii omului şi a scriitorului. Bogăţia lor mărturiseşte o cercetare conştiincioasă a lucrărilor biografice. Se impunea, poate, o selectare mai riguroasă a materialului, expus într-o curgere mai lapidară a expresiei, evitîndu-se astfel unele elemente de amănunt cu totul nesemnificative. Ne gîndim la citatele din corespondenţă, care nu-şi află locul potrivit într-o desfăşurare cronologică foarte strînsă, ori la unele comunicări de felul : „Primele încercări literare ale lui Gogol s-au pierdut. Subiectul unora dintre ele este cunoscut din relatările colegilor" (p. XXIII) ; „Aici, închiriază o locuinţă modestă pe strada Gorohovaia" (p. XXIV) ; „. . .cu ajutorul lui Pletniov, obţine. . . " (p. XXVI) ; „. . . se îndreaptă spre Vasilievka" (p. XXIX) ş.a. Ultimele două exemple, pe lîngă că nu spun mare lucru, stîrnesc în mintea lectorului nespecialist unele semne de întrebare care rămîn fără răspuns. Cine este Pletniov, ce s-a întîmpiat la Vasilievka, ce importanţă prezintă aceste două nume proprii pentru biografia şi opera lui Gogol ? În privinţa informaţiilor de fundal — evenimente, personalităţi, opere celebre etc. — tabelul putea să fie mai puţin zgîrcit.

Cît despre traducerea *stricto sensu*, prea multe nu avem de spus. Al. Teodoreanu şi Xenia Stroe, tălmăcitorii primelor trei nuvele, cunosc foarte bine limba din care traduc şi nu mai puţin bine pe aceea în care traduc. Remarcăm tonalitatea arhaică, niţel moldovenizată pe alocuri, plină de farmecul şi nostalgia trecutului, din *Moşieri de altădată*, tenta stilistică uşor modernizată, în unele părţi prea mult chiar pentru o epopee istorică, cu toată vizibila străduinţă a traducătorilor de a se menţine în topica şi lexicul vechi, din *Taras Bulba*, şi fantasticul comic, vizînd grotescul demonologiei populare, din *Vii*. De asemenea Dan Faur şi Isabella Dumbravă, care traduc ultima povestive, *Cum s-a certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici*,

dovedesc o nuanțată receptare a textului rusesc, pe care îl transpun într-o limbă românească curgătoare și vioaie. Umorul gîlgîitor se desprinde lejer din fabulația prinsă într-o expresie adecvată. Observăm doar prezența, e adevărat foarte rară, așadar fără efecte păgubitoare, a unor cuvinte aflate la periferia vocabularului: *balaș* (p. 6), *jaleș* (p. 21), *paladin* (p. 99) etc., care, nefiind cunoscute, realizează cu greu intenția stilistică, și transpunerea *tale quale* a unor noțiuni din original: *svitcă* (p. 37), *rada* (p. 64), *beșmet* (p. 262) ș.a., care puteau fi redate ușor prin corespondente românești, fiindcă împrumută textului o coloratură excesiv locală. Repetăm însă, traducerea este bună, frumoasă chiar, producînd efecte estetice apropiate de cele ale originalului. Și, interesant, deși sînt mai mulți traducători, nu se simt diferențe de stil supărătoare între primele trei nuvele și ultima. Că între stilul celor patru tălmăcitori și cel al lui N.V. Gogol există deosebiri lesne sesizabile este iarăși adevărat, întîlnim însă și unele similitudini de-a dreptul surprinzătoare, în părțile descriptive, mai ales, acolo unde frazele se alungesc, așternîndu-se molcome, cu parfumuri indicibile de vremuri colbuite.

Stan Velea

DAN ZAMFIRESCU, *Studii și articole de literatură română veche*, București, 1967, 231 p.

Studiile de literatură română au stagnat un timp după ultimul război, dar de o vreme preocupările în acest domeniu s-au manifestat din ce în ce mai viu, publicîndu-se studii, ediții de texte, în diferite sectoare: literatură religioasă, istoriografie, cărți populare, precum și sinteze istorice.

Cum era de așteptat și de dorit, în acest dificil cîmp de muncă științifică și-au făcut apariția și tineri cercetători, adunarea de articole și studii de mai sus fiind, în fond, a unui asemenea tînăr. Dan Zamfirescu are capacitatea cercetătorului și „iscoditorului" de probleme, pe care le discută cu îndrăzneală, uneori poate cu prea mare îndrăzneală și avînt.

De la articolele sale cu teme mai speciale, *Supranumele Sf. Simion Noul Teolog*, în „Ortodoxia", X, 1958, p. 395-429, *Manuscrise slave cu traduceri din Sf. Simion Noul Teolog*, în „Ortodoxia", XI, 1959, p. 535—566 etc., publicate pe cînd se afla sub îndrumarea prof. Al. Elian la Institutului Teologic din București, autorul a trecut la atacarea unor probleme de răsunet, cum este aceea a paternității *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, asupra căreia s-au purtat dezbateri aprinse și îndelungate. În fond, studiul referitor la această problemă se găsește inserat chiar în cartea pe care o recenzăm aici. Această carte conține două părți: prima, formată din articole — am zice — de mai mică importanță, publicate în majoritate în gazete literare săptămînale, a doua, compusă din trei studii, dintre care primul, apărut întîi în „Romanoslavica", VIII, 1963, este tocmai *Învățăturile lui Neagoe, problema autenticității*.

Se știe că referitor la această operă s-au înfruntat două păreri: una care a argumentat autenticitatea *Învățăturilor lui Neagoe*, alta care le-a considerat un falsificat din secolul al XVII-lea. Prima a fost susținută în special de N. Iorga și după el de Vasile Grecu (alții au intervenit mai tîrziu), a doua mai ales de D. Russo și P. P. Panaitescu. În studiul său, Dan Zamfirescu se raliază la prima opinie și se străduiește să combată pe rînd, întîi argumentele lui Russo, pe urmă pe acelea ale lui Panaitescu. Cunoscînd bine izvoarele religioase, analizînd cu atenție pe cele istorice, autorul aduce o serie de contraargumente personale, cum ar fi, de exemplu, faptul că Neagoe Basarab n-a împărțit tuturor rudelor dregătorii cum susținea Panaitescu, pentru a fi în contradicție cu sfatul din *Învățături*: „cel ce este domn adevărat nu i se cuvine să aibă rude, ci numai slugi drepte" (p. 152—153). De altfel, versiunea slavonă a *Învățăturilor* pune accentul pe meritele dregătorilor, indiferent dacă sînt sau nu rude. Autorul reia și alte relatări controversate din *Învățături*, ca, de pildă, organizarea armatei, primirea solilor etc., analizate și de alții pînă la el, pro și contra. Autorul întărește ideea autenticității. Firește,

există şi argumente mai puţin convingătoare. Afirmaţia, bunăoară, că unele capitole au fost scrise înainte de moartea lui Petru Basarab, fiul lui Neagoe, altele după moarte (p. 126), pentru a explica adresarea în scriere, cînd la plural („feţii mei"), deci nu numai lui Teodosie, cînd la singular („fătul meu"), nu se bazează pe nimic temeinic. În fond, asemenea inadvertenţe nu s-au putut petrece sub ochii lui Neagoe, ci sînt opera de mai tîrziu a unui scrib. De asemenea, nu se pot invoca *învăţăturile* pentru a argumenta cultura şi acţiunile lui Neagoe (p. 147—149 etc.) cîtă vreme ţelul însuşi al lucrării este să dovedească autenticitatea acestei scrieri.

Nu este cazul să semnalăm aci alte slăbiciuni de metodă, dar poate că autorul ar fi trebuit să găsească alt sistem de organizare a studiului şi de prezentare a „noului" din argumentarea sa, pentru a nu rămîne, pe tot parcursul, numai la examenul critic şi la „spargerea" argumentelor lui D. Russo şi P. P. Panaitescu împotriva autencităţii. La fel, în introducere trebuia să se facă distincţie între oamenii de ştiinţă care au dezbătut serios, cu argumente proprii, problema autenticităţii, indiferent ce poziţie au adoptat, şi cei care au făcut simplă „galerie", asistînd la spectacolul de frumoasă luptă ştiinţifică a celor dintîi şi aderînd apoi gratuit la una dintre păreri.

Un capitol important din carte este *Matei al Mirelor şi „Letopiseţul cantacuzinesc"*, în care se discută problema integrării sau folosirii cronicii lui Matei al Mirelor în *Letospiseţul cantacuzinesc* şi în alte redacţii sau cronici muntene. Dan Zamfirescu pleacă de la un ultim şi documentat studiu în materie al lui Dan Simonescu, *Le chroniqueur Mathieu de Myre et une traduction ignorée de son „Histoire"*, publicat în „Revue des études sud-est européennes", IV, 1966, nr. 1—2, p. 81—114. Dan Simonescu descoperă şi publică textul cronicii lui Matei al Mirelor, integrat în ms. **2591** din Biblioteca Academiei Române, *Istoria paralelă a Ţării Româneşti şi a Moldovei*, operă atribuită lui Axinte Uricariul. Adîncind examenul textelor, Simonescu ajunge la concluzia că nu poate fi vorba de „o intercalare a *Istoriei* lui Matei al Mirelor, nici în *Letopiseţul cantacuzinesc*, nici în *Istoriile domnilor Ţării Româneşti* de Radu Popescu, ci de o utilizare a acesteia, indirect la unul, direct la celălalt" (p. 91). Singura intercalare se află în *Istoria paralelă* a lui Axinte Uricariul din ms. **2591** şi într-o redacţie sui-generis descoperită în ms. **13** de la Neamţ (cf. I. I. Georgescu, *O copie necunoscută a „Letopiseţului cantacuzinesc"*, în „Mitropolia Olteniei", XIII, 1961, nr. 7—8, p. 498—549). În capitolul său, citat mai sus, Dan Zamfirescu se zbate dimpotrivă să argumenteze că Matei al Mirelor a intrat de la început integral, deci a fost intercalat, într-o cronică primordială a *Ţării Româneşti*, pe care cronicarul Cantacuzinilor ulterior a rezumat-o intenţionat, tocmai în partea unde conţinea cronica lui Matei al Mirelor. De ce oare, se pune întrebarea, ar fi fost interesaţi Cantacuzinii să nu păstreze în întregime această parte, care relata evenimente vechi dintre anii 1602-1618? Nu există nici o raţiune imediată. De aceea, după toate probabilităţile, lucrurile s-au petrecut invers: în redacţia *Letopiseţului cantacuzinesc*, păstrată în extrem de numeroase manuscrise, cu cronica lui Matei al Mirelor (direct sau indirect) în prescurtare, cineva a introdus mai tîrziu această din urmă cronică de care luase cunoştinţă, rezultînd o nouă redacţie, conservată în cîteva manuscrise, dintre care se impun ms. **13** de la Mănăstirea Neamţu, copiat în 1735, şi ms **2591** din Biblioteca Academiei, scris şi mai tîrziu. În asemenea împrejurări, frecvenţa manuscriselor şi vechimea lor nu trebuie trecută cu vederea (unele din manuscrisele *Letopiseţului cantacuzinesc* — cu Matei al Mirelor în rezumat — sînt mult mai vechi, chiar de la începutul secolului al XVIII-lea). De altfel, înseşi paralelele de texte pe care le face Dan Zamfirescu (p.192-203) infirmă teza sa că ambele redacţii provin dintr-un prototip comun lor. Se vede clar că Matei al Mirelor nu apare în mod direct şi concludent în *Letopiseţul cantacuzinesc* „clasic", fiindcă unele ştiri corespunzătoare puteau fi folosite şi din alte izvoare, iar deosebirile sînt multe şi destul de elocvente, pînă la lectura numelor proprii: *Buzduga* cu regularitate într-o parte, *Buzdugan* în alta; *Batîr Gabru* (*Gabră*) şi *Batîr Gabăr* etc. Aşadar, teza lui Dan Simonescu, precum şi aceea mai veche a lui M. Berzea (*Matei al Mirelor şi cronica cantacuzinească*, în „Cercetări istorice", IV, 1928) nu sînt de loc zdruncinate, ci confirmate. În schimb, Matei al Mirelor apare într-ade-

văr în manuscrisele **13 Neamț** și **2591 B. A. R.**, dar și aici ar părea, din comparația pe care am făcut-o între texte, că au fost întrebuințate traduceri diferite; de exemplu:

Ms. 13 Neamț

„Numai abiia au scăpat Șărban Vodă singur în Țara Nemțească. Iar împăratul îndată l-au primit și foarte îl cinstea. Și i-au dat cheltuială în mîna lui ca să mănînce ce va vrea..."

(I. I. Georgescu, p. 526)

MS. B. A. R. 2591

„...cît abiia au scăpat el singur. Și ducîndu-se la împăratul nemțesc, l-au priimit foarte cu cinste, dîndu-i de cheltuială ca să-i fie de chiverniseală..."

(Simonescu p. 108)

În fața acestor realități cade afirmația lui Dan Zamfirescu (p. 224) că textul *Cronicii Țării Românești* (în ce privește pe Matei al Mirelor) din ms. 13 Neamț a păstrat **forma inițială**.

Examenul textologic cere, deci, o atenție mai mare și evitarea oricărei grabe de a emite idei noi. Unele inexactități provin tot din graba, de data aceasta, a informării. De pildă, afirmația că traducerea cronicii lui Matei al Mirelor, publicată în *Tezaur de monumente istorice* (I, București, 1862, p. 327—352), se datorește lui A. Papiu Ilarian (Zamfirescu, p. 186) este eronată. Este drept că traducătorul nu este precizat în *Tezaur* decît în afara capitolului despre Matei al Mirelor, dar cercetătorul trebuie să caute cu răbdare. La p. 277, în introducerea la operele lui Stavrinos și Matei al Mirelor, „editorul" Ilarian spune clar: „Înainte de a încheia mă simt îndatorat de a aduce publică mulțămită [...] domnului Massim, directorului gimnaziului Sf. Sava, care a binevoit a traduce românește ambele aceste poeme". Deci, traducătorul este I.C. Massim.

Al treilea studiu din carte, care se leagă în cercetare de cel anterior, *Istoria lui Mihai Viteazul din „Cronica Țării Românești"*, nu ridică cine știe ce probleme. Expunînd toate părerile cîte s-au exprimat referitor la întrebarea dacă redacțiile cronicii lui Mihai Viteazul, traducerea lui Balthazar Walther și versiunea înglobată în *Letopisețul cantacuzinesc* au sau nu la bază un prototip comun, autorul, folosindu-se de unele completări din manuscrisele **13 Neamț** și **B.A.R. 2591**, aderă la teza lui N. Cartojan, care susține că cele două redacții, cu oricîte deosebiri, se sprijină pe un același text inițial (*Istoria literaturii române vechi*, I, București, 1940, p. 87 și urm.). Îi reproșăm autorului că istoricul părerilor este excesiv de lung (18 din 26 de pagini ale articolului), lăsînd impresia unei înșirări a fișelor de informare personală. Nota finală (p. 223, n. 3) care spune că se evită astfel „interpretarea subiectivă a textelor" și că „cititorul are la dispoziție întregul material necesar spre a-și face o părere proprie" nu justifică științific procedeul, ce trebuie să uzeze de o maximă concentrare (într-o vreme cînd se publică atît de mult) sau cel puțin să evite disproporția jenantă dintre introducere și fondul problemei. În subsidiar, trebuie spus că relatările din introducere nu sînt întotdeauna corecte. De exemplu, personal n-am reactualizat părerea lui Șt. Ciobanu (p. 222); Ciobanu afirmă că nu se știe în ce limbă a fost scris originalul, „în românește sau în slavonește" (*Istoria literaturii vechi*, III, curs litografiat, București, 1946—1947, p. 315), pe cînd eu am susținut hotărît, cu argumente istorico-literare și filologice, că originalul a fost scris în slavonă (cf. „Romanoslavica", VI, 1962, p. 27—38).

În partea primă a cărții, autorul republică cîteva din articolele sale, apărute sub formă de eseuri, în special în gazete săptămînale. În ele se expun probleme generale privind literatura veche și pot fi discutate la un loc.

Este adevărat că Eminescu a fost un îndrăgostit de literatura română veche și geniul său a prețuit-o la justă valoare, chiar în sectoare puțin cercetate și cunoscute pe atunci. O dovedesc manuscrisele din posesia sa, însemnările de pe ele (nu numai cele din Biblioteca Academiei), judecățile și referințele sale de tot felul. Totuși nu trebuie exagerat și făcut din el un „ctitor" de dis-

ciplină (p. 49). Ce mai putem spune atunci de V. Popp și *Disertația* sa (1838), despre *Crestomația* lui Timotei Cipariu, despre ce realizase B. P. Hasdeu între timp etc.? Dar dacă, în cazul acesta, cineva se poate „juca" cu figurile de stil, chiar dacă nu sînt de recomandat, afirmația că M. Gaster este un ucenic al lui Eminescu (p. 48), în domeniul literaturii vechi, nu rezistă criticii. Deși mai tînăr, Gaster, înainte de a-l cunoaște pe Eminescu, cunoscător fiind al literaturilor orientale, a dovedit o mare pasiune pentru texte și manuscrise vechi, le-a adunat (a împrumutat apoi și de la Eminescu), a început să publice studii și texte (*Condemnatio Uvae*, 1879), încît el și Eminescu au devenit doi pasionați pentru literatura veche comunicîndu-și reciproc impresiile. Eminescu a găsit în Gaster pe omul cu care să discute literatură veche. Acesta este adevărul și raportul nu este de la dascăl la elev.

Este adevărat că se poate vorbi de o unitate a culturii române vechi pe întreg teritoriul românesc (p. 26 și urm.), existînd vine de circulație a valorilor culturale, ceea ce a fost subliniat, în fond, de o serie de istorici literari, N. Iorga, N. Cartojan, Șt. Ciobanu. Nu trebuie trecut însă cu vederea faptul că, în fiecare provincie, condițiile istorice și culturale au germinat și au creat școli și stiluri, încît vrînd nevrînd, în domeniul literaturii, scrierile se grupează uneori și pe zone geografice și nu putem absolutiza. Bunăoară, istoriografia munteană nu este aceeași cu cea moldoveană, iar cea transilvăneană are alte note specifice, în secolele al XVII-lea—al XVIII-lea. Este vorba de literatură și liniile comune o adună în diferite moduri, fără preconcepție.

Desigur, copiștii au jucat un rol important în epoca veche a literaturii române (p. 50 și urm.), dar trebuie făcută o distincție între cei cu înclinări și merite literare, precum Grigore din Măhaci, Costea Dascălul din Brașov, Axinte Uricariul, și cei care erau simpli meseriași plătiți, care uneori au copiat mecanic sau au comis greșeli grave, stricînd configurația unor opere importante (vezi Simion Dascălul și cronica lui Gr. Ureche). Aceasta pentru a evita afirmația prea categorică: „destinele culturii românești originale intră pe mîna acestor cărturari modești și ei le vor purta un secol, spre a le preda în mîinile lui Bălcescu și Kogălniceanu, lui Negruzzi și Alecsandri, lui Eminescu și Sadoveanu" (p. 58). Ca ei au existat peste tot în lume și pot fi apreciați uneori la superlativ pentru arta grafică, însă fără operele altora, pe care ei numai le-au transmis, epocile următoare ar fi rămas cu mîinile goale. Figurile de stil nu sînt numai „poezie", ci și judecăți științifice date într-o carte științifică.

În fine, se agită de mai mult timp ideea separării elementului literar de cel cultural în literatura veche. Dan Zamfirescu susține aceeași părere (p. 10 și urm.), dar atunci n-are dreptul să critice mascat pe cei care au renunțat la o serie de opere „documentare" din literatura veche și nu le-au luat în considerație (p. 19 și urm.), pentru că acest lucru l-a făcut întîi G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941) și e meritul lui că a realizat ideea în chipul său personal. N-are dreptul nici să persifleze pe Ovid Densusianu drept creatorul direcției estetice, care a transformat scrierile epocii vechi „doar într-un obiect de strălucite exerciții ale propriilor aptitudini critico-literare" (p. 46). Nu este acesta Densusianu, pe care autorul, de fapt îl cunoaște din cursul de *Istoria literaturii române. Epoca veche pînă la 1780* (1898—1899) și din *Literatura română modernă* (1920—1930). Alții sînt cei care au tratat simplist și eseistic literatura veche. Personal, sîntem de acord cu ideea valorificării mai mare a elementului literar din epoca veche (nu cu separația lui rigidă de cultural) și considerăm chiar — ca să folosim și noi comparațiile — că literatura veche este nu numai un bloc de marmoră pentru creațiile moderne, ci are și statui tăiate cu artă ingenuă și captivantă. Nu cunoaștem însă pe nici unul, dar absolut pe nici unul, din cei care agită ideea mare a artei literare vechi, să fi „descoperit", cel puțin pînă acum, sau să fi pus mai mult în lumină alte valori literare și artistice, peste ceea ce au făcut istoricii literari anteriori, un N. Iorga, N. Cartojan și alții. Se confundă de obicei „poezia" stilului peronal al cercetătorului eseist cu ceea ce ar trebui descoperit în plus mai ales în unele sectoare și genuri literare neglijate. Ba mai mult, au fost cazuri cînd s-a contestat, total și pe nedrept, probabil din spirit de teribilism, valoarea literară a unor însemnate scrieri din literatura veche. Încît în locul vorbelor mari și goale, trebuie introduse contribuțiile concrete și direct personale. Epoca românească veche are valori literare incontestabile, dar nu este

nevoie de stil „imnografic" și inaderent pentru a le scoate din umbă. Este, credem, nepotrivit să se spună despre cronica lui Mihai Viteazul că este o „*Evanghelie* a vitejiei strămoșești" (p. 228), iar lui G. Călinescu i-ar fi displăcut probabil să audă că este socotit, pentru literatura veche, „un portretist cu daruri de magician" (p. 17). În știința literară, ca în orice știință, frumusețile rezidă în corespondența dintre gîndire și exprimarea cît mai aproape de ea. De altfel, credem că nu este nevoie de a ridica în slăvi literatura românească veche, căci există valori remarcabile și în literatura veche a altor popoare. Totul trebuie bazat pe studii și studii, comparate sau de altă natură, care să dovedească dreptul literaturii noastre de a intra în plan universal.

I. C. Chițimia

BIBLIOGRAFIE

Întocmită de ION STOICA şi MIHAIL VATAN

După publicaţii intrate în biblioteci între 15 aprilie şi 15 iunie 1968

LISTA REVISTELOR DIN CARE S-AU REŢINUT REFERINŢE ŞI ABREVIERILE UTILIZATE

A. = Amfiteatru (nr. 4,5); Arg. = Argeş (nr. 4,5); As. = Astra (nr. 4,5); At. = Ateneu (nr. 4,5); C. = Contemporanul (nr. 14—24); Cr. = Cronica (nr. 14 — 24); Fam. = Familia (nr. 4,5); Gaz. lit. = Gazeta literară (nr. 14 — 24); Iaş. lit. = Iaşul literar (nr. 3,4,5); L. = Luceafărul (nr. 14 — 24); K. = Korunk (nr. 2); N. Lit. = Neue Literatur (nr. 1,2); O. = Orizont (nr. 3, 4, 5); P. n. = Presa noastră (nr. 4); R. = Ramuri (nr. 4, 5, 6); Rev. filoz. = Revista de filozofie (nr. 4); Rev. ist. teorie lit. = Revista de istorie şi teorie literară (nr. 2); R. r. = Revue roumaine (nr. 1); Sec. = Secolul 20 (nr. 2, 3, 4); St. = Steaua (nr. 3, 4, 6); St. univ. „Babeş-Bolyai", Philol. = Studia Universitatis „Babeş-Bolyai" Series Philologia (nr. 1); T. = Teatrul (nr. 4, 5); Tom. = Tomis (nr. 4, 5); Tr. = Tribuna (nr. 14—24); V. r. = Viaţa românească (nr. 3, 4, 5).

★

Pentru a evita repetările, n-am mai reluat, în cadrul casetei rezervate fiecărui autor, fişele care se referă la mai mulţi autori, mulţumindu-ne să facem numai trimiterea la numărul fişei principale. Atunci cînd aceste trimiteri se refereau la autori pentru care nu exista nici măcar o singură fişă independentă, la sfîrşitul capitolelor *Scriitori români* şi *Scriitori străini* am inserat, în ordine alfabetică, numele acestor autori cu trimitere la numărul fişei principale.

I. ESTETICĂ ŞI TEORIE LITERARĂ

— în volume —

1. Bistriţeanu, Al., şi Boroianu, C., *Introducere în studiul literaturii*, Bucureşti, E.D.P., 1968, 256 p., Bibliografie p. 254—255.
2. Vianu, Tudor, *Estetica*, Studiu introductiv de Ion Ianoşi [Text reprodus după ediţia a III-a, 1945 şi ediţia a II-a, 1939]. Bucureşti, E.L., 1968, XCVI + 440 p. (Col. „Minerva").
3. Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*. Ediţie îngrijită, cu studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu. Bucureşti, E.D.P., 1968, 414 p. (Cuprins: I. Probleme teoretice: Paradoxul poeziei; Ut pictura poesis; Stilul; Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului; Ati-

tudinea stilistică ; Cercetarea stilului ; Statistica lexicală şi o problemă a vocabularului eminescian. II. Stilistica limbii literare : Structura timpului şi flexiunea verbală ; Pseudo-imperativul la Eminescu ; Problema stilistică a imperfectului ; Mai mult ca perfectul şi tehnica naraţiunii ; Prezentul etern în naraţiunea istorică ; Locuri comune, sinonime şi echivocuri ; Contexte legate şi nelegate din punct de vedere stilistic ; Etape din dezvoltarea artistică a limbii române. III. Stilistica autorilor : A. Scriitori români — Epitetul eminescian ; Expresia negaţiei în poezia lui Eminescu ; Expresia juvenilului la Eminescu ; Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu ; Nicolae Bălcescu, artist al cuvîntului ; Observaţii asupra limbii şi stilului lui Al. I. Odobescu ; Aspecte ale limbii şi stilului lui I. L. Caragiale ; Stil verbal la Şt. O. Iosif ; Observţii asupra limbii şi stilului lui Geo Bogza ; Sinonime, metafore şi grefe metaforice la Tudor Arghezi ; B. Scriitori străini — Arta lui Rabelais ; Despre construcţia Anei Karenina de Tolstoi ; IV. Forme poetice : O formă poetică rară ; Problemele metaforei ; Simbolul artistic — fragment ; Observaţii asupra metaforei poetice ; Observaţii asupra refrenului ; Indice de nume).

— în periodice —

4. Anghel, Paul, *Politismul literaturii* (II). În Gaz. lit., 15, nr. 14,4 apr. 1968, p. 1, 7.
5. Balăeţ, Dumitru, *Aspecte ale metaforei în tînăra poezie română*. În : V. r., 21, nr. 4, apr. 1968, p. 95—104 ; nr. 5, mai 1968, p. 91—99.
6. Baltag, Cezar, *Academia din Lagado şi cuvintele*. În : Gaz. lit., 15, nr. 15, 11 apr. 1968, p. 3.
7. Breazu, Marcel, *Direcţii în estetica contemporană*. În : Rev. filoz., 15, nr. 4, 1968, p. 471—486.
8. Călinescu, George, *Universul poeziei*. În : Gaz. lit., 15, nr. 16, 18 apr. 1968, p. 7 [I — Simbolurile] ; nr. 17, 25 apr., p. 4—5 [II — Focul ; III — Apa] ; nr. 18, 2 mai 1968, p. 7 [IV — Regnul animal] ; nr. 19, 9 mai 1968, p. 3 [V — Regnul vegetal] ; nr. 20, 16 mai 1968, p. 7 [VI — Himerele] ; nr. 21, 23 mai 1968, p. 7 [VII — Anatomia îngerilor ; VIII — Anatomia umană ; nr. 22, 30 mai 1968, p. 3 [IX — Alimentele] ; nr. 23, 6 iunie 1968, p. 2 [X — Maşinile] ; nr. 24, 13 iunie 1968, p. 3 [XI — Mobilele].
9. Ciopraga, Const., *Corelaţii literare*, În : Cr., 3, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 8 [Permanenţa specificului naţional].
10. Doinaş, Ştefan Aug., *Ideea poetică. Lampa lui Diogene*. În : Gaz. lit., 15, nr. 14, 4 apr. 1968, p. 3.
11. Grigurcu, Gh., *Dificultăţile lirismului*. În : L. 11, nr. 24, 15 iunie 1968, p. 2.
12. Ionescu, Stela, *Probleme ale cercetării literare în „Teoria literaturii" de R. Wellek şi A. Warren*. În : At., 5, nr. 4, apr. 1968, p. 9.
13. Jacquier, Henri, *Considérations sur la métrique et le rythme du vers* [Consideraţii despre metrică şi ritmul versului]. În : St. univ. „Babeş-Bolyai", Philol., Fasc. 1, 1968, p. 31—37.
14. Luca, Eugen, *Stil şi viziune în estetică*. În : C., nr. 22, 31 mai 1968, p. 3.
15. Mărgeanu, N., *Arta şi condiţia umană*. În : Tr., 12, nr. 15, 11 apr. 1968, p. 1, 2.
16. Marino, Adrian, *Disociaţii estetice*. În : Gaz. lit., 15, nr. 19, 9 mai 1968, p. 2.
17. Marino, Adrian, *În discuţie : estetica*. În : Cr., 3 nr. 21, 25 mai 1968, p. 3.
18. Mincu, Marin, *Proza poematică*. În : C., nr. 21, 24 mai 1968, p. 3 [Cu exemplificări din A. E. Baconski şi Emil Botta].
19. Munteanu, Romul, *Epic şi social*. În A. 3, nr. 29, mai 1968, p. 477, 481 [Cu privire la roman].
20. Negru, Radu, *În discuţie : estetica*. În : Cr. 3, nr. 24, 15 iunie 1968, p. 3, 11.
21. Novicov, Mihai, *150 de ani de la naşterea lui Karl Marx. Marxismul şi literatura*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 2, 1968, p. 227—242.
22. Pop, Ion, *Condiţia mitologică şi magică a poeziei*. În : Tr., 12, nr. 24, 13 iunie 1968, p. 1, 3.

23. *Publicul și literatura* sau despre accesibilitate. În : Tr., 12, nr. 18, 2 mai 1968, p. 3 ; nr. 19, 9 mai 1968, p. 3 [Discuție organizată de revistele Utunk și Tribuna].
24. Ropală, Adia, *Timpul regăsit și romanul suspiciunii.* În : Cr., 3, nr. 22, 1 iunie 1968, p. 9.
25. Rusu, Liviu, *Art et réalité* [Artă și realitate] În : R. r., **22,** nr. 1, 1968, p. 136—138.
26. Șora, Mihai, *Cîntare pe două voci despre rostul poetic.* În : Fam., 4, nr. 4, apr. 1968, p. 9 (V) ; nr. 5, mai 1968, p. 5 (VI).
27. Sorianu, Vlad, *Problematică și stil.* În : Cr. 3, nr. 16, 20 apr. 1968, p. 6, 7, 11 ; nr. 20, 18 mai 1968, p. 10.
28. Stănescu, Nichita, *Fiziologia poeziei sau despre durere.* În : Gaz. lit., 15, nr. 14, 4 apr. 1968, p. 3 (II) ; nr. 16, 18 apr. 1968, p. 3 (III).
29. Ștefanache, Corneliu, *„Garanția originalității".* În : Cr., 3, nr. 14, 6 apr. 1968, p. 1, 8 [Conceptul de specific național].
30. Stoicanu, Aurel, *Poezia proclamă sinteza-om.* În : Iaș. lit., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 77—78.
31. Szendrei, Júlia, *A történelmi vegény müfaji problémáinak kérdéséhez* [Cu privire la problematica legată de gen a romanului istoric]. În : St. univ. „Babeș-Bolyai", Philol. Fasc. 1, 1968, p. 53—60.
32. Titel, Sorin, *Solidar sau solitar?* În : O., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 51—54 [Reflecții asupra romanului existențialist].
33. Zalis, Henri, *Imaginea lumii și timpul interior.* În : L., 11, nr. 23, 8 iunie 1968, p. 7.

II. ISTORIE ȘI CRITICĂ LITERARĂ

— în volume —

34. *Antologia poeziei simboliste românești.* Ediție și prefață de Lidia Bote, București, E. L., 1968, 540 p.
35. *Din lirica elină.* În românește de Al. Andrițoiu și Dimos Rendis. Cuvînt înainte de Edgar Papu, București, E.T., 1968, 300 p.
36. *Gînduri închinate mamei.* Antologie și prefață de Victor Crăciun. București, E. T., 1968, 288 p. (Col. „Biblioteca școlarului").
37. Ibrăileanu, G., *Scriitori români și străini.* Vol. 1—2. Ediție îngrijită de Ion Crețu. Prefață de Al. Piru. București., E.L., 1968; I: XLV + 431 — 434 p.; II: 468—471 p. (Col. B.T.P.). (Cuprins : Poezia populară ; Vasile Cîrlova ; Vasile Alecsandri „Scrisori inedite" ; Vasile Alecsandri ; P.P. Carp ; Povestirile lui Creangă ; I. Creangă — Țăranul și tîrgoveții ; N. Gane ; T. Maiorescu ; La jubileul d-lui Iacob Negruzzi ; Gheorghe Panu ; Curentul eminescian ; „Postumele" lui Eminescu ; Mihail Eminescu ; Eminescu — *Pe lîng ă plopii fără soț* ; Eminescu *Geniu pustiu.* Eminescu — *Note asupra versului* ; Anexe. I — O fază de tranziție ; II — Date biografice ; III — *Mai am un singur dor* este o... compilație? ; IV — *Kamadeva* ; Foiletoanele lui Caragiale ; Caragiale — *Schițe nouă* ; Caragiale ; I. L. Caragiale. Pe marginea *Nopții furtunoase* ; Pe marginea lui *Conu Leonida față cu reacțiunea* ; *Versuri.* Numele proprii în opera comică a lui Caragiale ; La moartea lui Alexandru Macedonski ; C. Dobrogeanu-Gherea ; [Alexandru Vlahuță] — *Din trecutul nostru* ; Duiliu Zamfirescu — La moartea lui ; *O muză* și *Viața la țară*, V. G. Morțun ; Spiridon Popescu — *Moș Gheorghe la expoziție* ; Anton Bacalbașa ; G. Coșbuc — *Vara* ; Cei morți (C. Coșbuc, Delavrancea ; C. Hogaș ; Vlahuță ; A. D. Xenopol) ; George Diamandy ; Ioan Al. Brătescu-Voinești (*În lumea dreptății*) ; Ioan Al. Brătescu-Voinești (1919) ; Ioan Al. Brătescu-Voinești (1928) ; [Raicu Ionescu-Rion] Cîteva cuvinte ; D.D. Pătrășcanu — *Schițe și amintiri* ; H. Streitman — *Revizuiri* ; G. Sandu-Aldea — *Două neamuri, Pe drumul Bărăganului* ; Jean Bart ; Jean Bart — *Datorii uitate* ; Șt. O. Iosif — *Credințe* ; Șt. O.

Iosif și D. Anghel — *Legenda funigeilor*; Mihai Codreanu — *Statui și Cîntecul deșertăciunii*; Hortensia Papadat-Bengescu — *Ape adînci*; G. Galaction — Cu prilejul volumului *Bisericuța din răzoare*; Mihail Sadoveanu — „Morala d-lui Sadoveanu" — *Amintirile căprarului Gheorghiță, Floare ofilită, Mormîntul unui copil. La noi în Vișoara, Vremuri de bejenie, Însemnările lui Neculai Manea*; Mihail Sadoveanu — *Dumbrava minunată* și *Fîntîna dintre plopi, Ți-aduci aminte. . ., Balaurul*; Mihail Sadoveanu — *Țara de dincolo de negură*; [Octavian Goga] — *Cîntece fără țară*; P. Cerna; I. I. Mironescu — *Oameni și vremuri*. Panait Istrati — *Kyra Kyralina*, — *Présentation des haïdoucs*; [Mihail Sorbu] *Patima roșie*; G. Topîrceanu; Demostene Botez — *Floarea pămîntului, Povestea omului*; Otilia Cazimir — *Fluturi de noapte*; Ionel Teodoreanu — *La Medeleni*; G. Călinescu — *Viața lui Eminescu*; [Henriette Yvonne Stahl] *Voica*; [Abatele Prévost] *Manon Lescaut*; [I. S. Turgheniev] *Ape de primăvară*. [Charles Baudelaire] *Les fleurs du mal*; Tolstoi; [L. N. Tolstoi] *Ana Karenina*; Sully Prudhomme; Thomas Hardy; La moartea lui Thomas Hardy; William James — *Scrisori*; la moartea lui Anatole France; Anexă: Anatole France și civilizația; [Emile Faguet] „Un semănător de idei"; Emile Faguet — *Propos de Théâtre*; Max Nordau; Eduard Maynial — *La vie et l'œuvre de Guy de Maupassant*; Wladislaw Reymont — *Țăranii*; Maxim Gorki; Marcel Proust — Procedeul de creație; Anexă: Ultimele două tomuri ale lui Marcel Proust; Karin Michaëlis — *Femei*.)

38. Ibrăileanu, G., *Studii literare*. Antologie, studiu introductiv și note finale de Ion Bălu. București, E. T., 1968, 304 p. Aprecieri critice, tabel cronologic și bibliografie selectivă, p. 290—302 (Col. „Lyceum"). (Cuprins: I. Studii de estetică; „Morala" în artă; „Compoziția" în literatură; „Reproducerea" realității; Creație și analiză; Caracterul specific național în literatura română. II. Istoria literaturii române: Cîrlova; Eminescu: *Geniu pustiu, Pe lîngă plopii fără soț*; M.Eminescu (note asupra versului); Povestirile lui Creangă; I. L. Caragiale; Pe marginea *Nopții furtunoase, Conu Leonida față cu reacțiunea, Versuri*; Numele proprii în opera comică a lui Caragiale; Duiliu Zamfirescu (La moartea lui); *O muză* și *Viața la țară*; M. Sadoveanu; *Însemnările lui Neculai Manea* (Spre roman); *Țara de dincolo de negură*; G. Topîrceanu; Ionel Teodoreanu (*La Medeleni*). III. Literatură străină: *Ana Karenin*.

39. Molter„, Károly, *Szelemi belháboni. Tanulmányok, cikkek, kronik (1918—1944)* [Război civil spiritual. Studii, articole, cronică]. Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1968, 414 p.

40. *Nuvela romantică germană*. Antologie, prefață și note de Ion Biberi. Vol. 1—2. Vol. 1: *Ulciorul de aur*. Vol. 2: *Undine*. București, E. L., 1968, 1: XLV + 351; 2: 469 p. (Col. B.P.T.).

41. Ornea, Z., *Trei esteticieni. Mihail Dragomirescu, H. Sanielevici, P.P. Negulescu*, București, E.L., 1968, 211 p.

42. *Proză latină*. Prefață și note finale de Dumitru Crăciun În românește de D. Crăciun și Radu Albala. Ediția a 2-a revăzută și adăugită. București, E. T., 1968, 253 p. (Col. „Lyceum").

43. Sanielevici, Henric, *Cercetări critice și filozofice*. Antologie și prefață de Z. Ornea. Text stabilit de Cornelia Botez. București, E. L., 1968, XLII + 318 p. (Cuprins: — Cercetări critice: I. L. Caragiale—*Momente*; Literatura de peste munți; I. Al. Brătescu-Voinești; Jean Bart — *Jurnal de bord*; *Sărmanul Dionis*; Duiliu Zamfirescu și „poporanismul", Citind „Scrisoarea" d-lui Brătescu-Voinești; *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri; Alexandru Vlăhuță; Citind pe Agîrbiceanu; *Schițe și amintiri* de D. Pătrășcanu. — Cercetări filozofice: D. Gherea, despre școala romantică; Romantism liric și romantism epic; Asupra clasicismului și a romantismului; Literatura epică medievală; Școli și genuri literare; Două convorbiri cu Romain Rolland; De la critica literară la biologia mamiferelor; Clasicismul de fier. — Pagini de luptă împotriva sămănătorismului: Din articolul program al *Curentului nou* de la 1906; Ce a însemnat *Curentul nou* de la 1906; Tradiționalism

romantism și caracter specific național. — Varia : Simptome sociale, Note din Germania ; Maxime.]

44. Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, vol. I — II : *Marginalia, eseuri*. București, E.L., 1968 ; I : 384 p. ; II : 440 p. (Cuprins : I — Tudor Arghezi — I *Cuvinte potrivite*, II *Cărticica de seară*, III *Ce-ai cu mine, vîntule?* ; G. Bacovia, I *Plumb*, II *Comedii în fond* ; Lucian Blaga — *Lauda somnului* ; Adr. Maniu — *Cîntece de dragoste și moarte* ; Ion Pillat — I *Caietul verde*, II *Țărm pierdut*, III *Poeme într-un Vers* ; George Gregorian — *Lumini de seară* ; O perspectivă asupra poeziei noastre actuale (Mihail Dan, Horia Stamatu, Emil Gulian, Virgil Gheorghiu, Dan Botta, Barbu Brezianu, Simion Stolnicu) ; Semne noi de lirism. Prozatori : N. Iorga — *Oameni cari au fost* ; M. Sadoveanu — *Cazul Eugeniței Costea* ; Hortensia Papadat-Bengescu — *Logodnicul* ; Gib Mihăescu — *Donna Alba* ; Tudor Arghezi — *Cimitirul Buna-Vestire* ; E. Lovinescu, romancier — I *Mite*, II *Bălăuca* ; Mateiu I. Caragiale — I *Remember* și *Craii de Curtea-Veche*, II *Opere* ; Dem. Theodorescu — *Robul* ; Ioachim Botez — *Însemnările unui belfer* ; Mihail Celarianu — *Femeia singelui meu* ; Ion Iovescu : Un „Creangă" al Munteniei ; Ion Al. Brătescu-Voinești sau Literatura Venerabilă ; Titu Maiorescu — *Însemnări zilnice* ; E. Lovinescu — *Memorii (III)* ; Camil Petrescu sau Despre „Autenticitate" ; G. Călinescu — *Opera lui Mihai Eminescu* ; M. D. Ralea — *Valori* ; Tudor Vianu despre Ion Barbu sau Critica și poezia ; Șerban Cioculescu (*Corespondența lui I. L. Caragiale*, *Paul Zarifopol* sau O familie de spirite) ; Lucian Blaga — *Orizont și stil* ; N. Davidescu și controversa Caragiale ; Eugène Ionesco comentator întîmplător ; Lucian Boz — *Cartea cu poeți* ; Carnet ; Problema criticii literare — I Stilul critic, II Despre o modalitate a judecății literare, III Dubletele artistice ; Tradiția conceptului modern de poezie ; Boileau și timpul nostru ; Jacques Maritain — *Frontières de la poésie* ; Poemele lui Edgar Poe în românește ; Romanul roman ; *Rodica* ; Suprarealismul în Antologie. II : T. Arghezi — I Meșteșug și inspirație, II *Hore*) ; Poezia lui Al. Philippide ; Poezia lui V. Voiculescu ; Poezia lui Adrian Maniu ; Poeți ai plebei : Aron Cotruș și N. Crevedia ; L. Blaga — *La curțile dorului* ; N. Davidescu — *Helada* ; Poeți de cenaclu : Otilia Cazimir și Camil Baltazar ; Poezia socială și aventura criticii funcționale : M. Beniuc ; Ana Luca — *Candelă* ; George Lesnea *Argint* ; D. Ciurezu — *Pămîntul luminilor mele* ; Constantin Tonegaru — *Plantații* ; Mircea Popovici — *Izolare* ; Al. Lungu — *Ora 25* ; Suprarealismul, școală neliterară ; Poezie 1930—1940 ; Baudelaire în românește ; Liviu Rebreanu — *Amîndoi* ; Hortensia Papadat-Bengescu — *Rădăcini* ; M. Sadoveanu — *Opere*, I, 1904 — 1917 ; Ionel Teodoreanu — I *Fundacul Varlamului*, II *Prăvale-Baba* ; F. Aderca — „*Ediție definitivă*" ; M. Sebastian — *Accidentul* ; Sorana Gurian — *Zilele nu se întorc niciodată* ; T. Arghezi — *Manual de morală practică* ; G. Ibrăileanu — *Adela* ; Cella Delavrancea — *Vraja* ; Ticu Archip — *Soarele negru*, I. *Oameni* ; C. *Coravu* — *Conacul blestemelor* ; Anton Holban — *Ioana*, Necrolog ; Mișcarea prozei ; Chipurile lui Caragiale ; D. Popovici : I. Heliade Rădulescu, „Opere" ; Ș. Cioculescu — *Viața lui I. L. Caragiale* ; Pompiliu Constantinescu — I *Figuri literare*, II *Sainte-Beuve* — *Pagini de critică*, III Necrolog ; D. Murărașu — *O Istorie școlară a literaturii române* ; M. Ralea — Explicarea omului ; Un „Fiu al soarelui" [Petre Pandrea] ; Colaborarea Hogaș-Ibrăileanu ; Autori monodiști (Alexis-Felix Arvers, V. Cîrlova, Al. Depărățeanu, Titus Hotnog, Const. Băleanu, Lazăr Iliescu) ; Note despre stil ; Estetica inimii ; Confuzie 1938 ; Critica și metoda ; 1866—1914 ; În jurul *Cidului* [Corneille] ; Tremuricii ; Tipologie literară.)

45. *Teatru englez contemporan*. Prefață B. Elvin. Vol. 1 : John Osborne, Peter Shaffer ; vol. 2 : John Arden, Arnold Wesker, Harold Pinter. București, E. L., 1968, 1 : 296 p. ; 2 : 328 p.

46. Tertulian, N., *Eseuri*, București, E. L., 1968, 456 p. (Cuprins : Pesimismul eminescian și pesimismul schopenhauerian ; Concepțiile estetice ale lui Caragiale ; Dialectica socială a creației sadoveniene ; Mihai Ralea — sociolog și filozof ; G. Călinescu dialectician estetic ; C. Stere doctrinarul ; Lucian Blaga : a) Poetul b) Filozoful ; Substanțialismul lui

Camil Petrescu ; Poezia lui Mihai Beniuc ; Critica stilistică și antinomiile ei ; O convorbire cu Martin Heidegger ; Aspecte ale dramaturgiei occidentale ; Marxismul și gîndirea lui Teilhard de Chardin ; Critica marxistă și avangarda literară ; Cazul Lukács.

47. Tomuș Mircea, *15 poeți.* [Alecsandri. Eminescu. Macedonski. Coșbuc. Goga. Minulescu. Bacovia. Pillat. Voiculescu. Maniu. Vinea. Fundoianu. Barbu. Blaga. Arghezi], București, E. L., 1968, 296 p.
48. Vianu, Elena, *Oameni și idei.* București E. L.U. 1968, 219 p. (Cuprins : Teatrul clasic francez ; Umanismul lui Pascal ; La Fontaine, Poeta cunctator ; Schema logică a raționamentului la Diderot ; Jean-Jacques Rousseau, filozoful umbrei ; Rivarol sau opacitățile exilului ; Resemnarea lui Sainte-Beuve ; Ironia lui Proust ; Real și imaginar la Samuel Beckett ; Antiromanul în literatura franceză contemporană ; *Fructele de aur* de Nathalie Sarraute ; Preludii ionesciene ; Teatrul lui Eugen Ionescu).

— în periodice —

49. Apetroaie, Ion, *Între realitate și fantezie.* În : Cr., 3, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 3, 11 [Cu privire la proiectul de *Istoria literaturii române* de I. Negoițescu].
50. Balotă, N., *Hermes sau voința de obscuritate în poezia nouă.* În : V. r., 21, nr. 3, martie 1968, p. 93—98.
51. Balotă, Nicolae, *Reacția antipuristă* — (Poezia română contemporană). În : Fam., 4, nr. 5, mai 1968, p. 10.
52. Baltag, Cezar, *„Să dăm dovezi la lume".* În : Gaz. lit., 15, nr. 22, 30 mai 1968, p. 3 [Poezia patruzecișioptului, expresie a unei înalte conștiințe civice a autorilor].
53. Baltag, Cezar, *Tinerii noștri bunici.* În : Gaz. lit., 15, nr. 19, 9 mai 1968, p. 3 [Considerația despre poezia simbolistă].
54. Baranga, Aurel, *Perspective.* În : Gaz. lit., 15, nr. 22, 30 mai 1968, p. 1, 7 [Răspunderea civică a literaturii contemporane].
55. Baranga, Aurel, *Schimb de opinii și opinii de schimb.* În : Gaz. lit., 15, nr. 23, 6 iunie 1968, p. 1, 2 [Climatul necesar în mișcarea literară].
56. Barbu, N., *Actualitate și valoare.* În : Cr., 3, nr. 17, 27 apr. 1968, p. 6, 7 [În opera literară].
57. Brateș, Radu, *Scriitori din România în Ardealul dinainte de Unire.* În : St., 19, nr. 5, mai 1968, p. 77—79.
58. *Care e criteriul?* În : V. r., 21, nr. 5, mai 1968, p. 126—127 [Cu privire la elaborarea unei istorii a literaturii române].
59. Cioculescu, Șerban, *Marele '48 în Moldova și scriitorii.* În : Gaz. lit., 15, nr. 15, 11 apr. 1968, p. 1.
60. Constantinescu, Ileana, *Traduceri românești în limba engleză.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 2, 1968, p. 327—338 [Cu o bibliografie].
61. Cornea, Paul, *Originalitatea națională și influențe străine în epoca pașoptistă.* În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 2, 1968, p. 243—254.
62. Costea, Dimitrie, *Sub nivelul mării.* În : Iaș. lit., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 71—76 [Cu privire la discuțiile în jurul polemicii și pamfletului].
63. Crețu, N., *Individualitatea criticului.* În : Cr., 3, nr. 24, 15 iunie 1968, p. 7.
64. Crișan, Constantin, *Poezie și proză românească în țara lui Verhaeren.* În : Gaz. lit., 15, nr. 24, 13 iunie 1968, p. 8.
65. Crohmălniceanu, Ov. S., *O inițiativă publicistică unică : „Bilete de papagal".* În : P. n., 13, nr. 4, apr. 1968, p. 32—34.
66. Crohmălniceanu, Ov. S., *Un chapitre d'histoire littéraire* [Un capitol de istorie literară]. În : R. r., 22, nr. 1, 1968, p. 116—118 [Critica literară și creierul electronic].

67. *Cu Alexandru Andriţoiu.* În : Tom., 3, nr. 4, apr. 1968, p. 12. [Interviu despre poezia noastră actuală şi misiunea criticii].
68. CUBLEŞAN, Constantin, *Proliferarea ambiţiei.* În : Cr., 3, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 3, 11 [Cu privire la proiectul de *Istorie a literaturii române* de I. Negoiţescu].
69. *Cultura generală şi literatura.* În : V. r., 21, nr. 3, martie 1968, p. 3—4.
70. CUŢITARU, Virgil, *Opacitate estetică.* În : Cr., 3, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 11 [Cu privire la proiectul de *Istorie a literaturii române,* de I. Negoiţescu).
71. *Convorbire cu Al. Dima* [Despre tratatul de *Istorie a literaturii române,* preocupările Institutului de Istorie şi teorie literară „George Călinescu" şi despre tendinţele actuale în istoriografia noastră literară. Interviu realizat de N. Ciobanu]. În: O, 19, nr. 3, martie 1968, p. 3—7.
72. DIMA, Al., *Interes crescînd pentru literatura română peste hotare.* În : Gaz. lit., 15, nr. 23, 6 iunie 1968, p. 8.
73. DOINAŞ, Ştefan Aug., *Despre originalitate.* În : Tom., 3, nr. 4, apr. 1968 [În scrierile tinerilor].
74. DOINAŞ, Ştefan Aug., *Între onirism şi coşmar liric.* În : Tom., nr. 5, mai 1968, p. 6.
75. DRĂGAN, Mihai, *Critica fără „spirit critic".* În : Cr., 3, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 6, 7.
76. *Drumurile prozei.* În : O., 19, nr. 5, mai 1968, p. 3—10 [Anchetă literară. Răspund : Ion Arieşanu, Voicu Bugariu, Aurel Dragoş Munteanu, Mircea Serbănescu, Sorin Titel şi Nicolae Ciobanu].
77. ENESCU, Radu, *Dialectica actului critic.* În : Fam., 4, nr. 5, mai 1968, p. 16—17.
78. FAIFER, Florin, *Dramaturgia şi generaţia idealului.* În : Iaş. lit., 19, nr. 3, martie 1968, p. 41—44.
79. GEORGESCU, Paul, *Unitate în diversitate.* În : Gaz. lit., 15, nr. 22, 30 mai 1968, p. 1, 6.
80. GEORGESCU, Paul, *Vremea construcţiei.* În : Gaz. lit., 15, nr. 14, 4 apr. 1968, p. 7 [Cu privire la proză].
81. HANŢĂ, Al., *Tendinţe unioniste în gîndirea literară românească premaioresciană.* În : Gaz. lit., 15, nr. 24, 13 iunie 1968, p. 3, 7.
82. HOBANA, Ion, *Aperçu sur la littérature roumaine de science-fiction* [Privire asupra literaturii ştiinţifico-fantastice româneşti]. În : R. r., 22, nr. 1, 1968, p. 46—51.
83. ILIESCU, Adriana, *Sateliţii „Literatorului" : I. Liga ortodoxă. II. Revista modernă.* În : V. r., 21, nr. 5, mai 1968, p. 75—83.
84. IONCICĂ, Dumitru, *Agonia vechii filozofii rurale.* În : V. r., 21, nr. 4, aprilie 1968, p.105—108.
85. ISTRATI, G., *„Străşnicul suflet".* În : Cr., 3, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 3, 11 [Cu privire la proiectul de *Istorie a literaturii române* de I. Negoiţescu].
86. IVAŞCU, George, *Conştiinţa de sine a criticii literare.* În: C., nr. 23, 7 iunie 1968, p. 1, 8.
87. IVAŞCU, George, *Scriitorul şi timpul istoric.* În : C., nr. 20, 17 mai 1968, p. 1, 9.
88. JIANU, Nicolae, Puţine vorbe. În : Gaz. lit., 15, nr. 18, 2 mai 1968, p. 3, 7 [Pentru a exprima adevărul e necesară concezia şi responsabilitatea].
89. KÁNTOR, Lajos, *A neovantgard es az olvasó* [Avangardismul şi cititorul]. În: K., 27, nr. 2, februarie 1968, p. 284—286.
90. LĂUDAT, I. D., *1848 : Scriitorii şi revoluţia.* În : Cr., 3, nr. 19, 11 mai 1968, p. 8.
91. *Literatura română veche.* În : At., 5, nr. 4, apr. 1968, p. 12 ; nr. 5, mai 1968, p. 12 [Anchetă realizată de Const. Călin şi Corneliu Dima-Drăgan. Răspund : I. D. Lăudat, Şerban Cioculescu şi Dan Simonescu ; Al. Elian şi Virgil Cândea]. Vezi şi nr. 3.
92. LUCA, Eugen, *Gîndirea comodă.* În : Gaz. lit., 15, nr. 21, 23 mai 1968, p. 7 [Nu e nevoie în critica actuală de un nou Maiorescu, ci de diversitate şi urbanitate].
93. MARCEA, Pompiliu, *Lecţia clasicilor.* În : Gaz. lit., 15, nr. 18, 2 mai 1968, p. 3,7.
94. MARINO, Adrian, *Critica şi filozofia.* În : Iaş. lit., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 44—52.
95. MARINO, Adrian, *Critica şi perspectiva istorică.* În : V. r., 21, nr. 3, martie 1968, p. 100—106.

96. Marino, Adrian, *Curentul literar*. În Iaș, lit., 19, nr. 3, martie 1968, p. 65—75.
97. Marino, Adrian, *Experimentul*. În : Iaș. lit., 19, nr. 5 mai 1968, p. 58—63 [În creația literară].
98. Marino, Adrian, *Înțelegerea literaturii*. În : R., 5, nr. 4, 15 apr. 1968, p. 5—6.
99. Marino, Adrian, *Simpatia estetică*. În : Cr., 3, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 7, 8 [A criticului literar].
100. Marino, Adrian, *Revista și publicul său*. În : Gaz. lit., 15, nr. 15, 11 apr. 1968, p. 3.
101. Martin, Aurel, *Timbru propriu*. În : Gaz. lit., 15, nr. 19, 9 mai 1968, p. 7 [Opinii despre proza contemporană românească].
102. Munteanu, George, *Instrumente ale cercetării științifice*. În : C., nr. 17, 26 apr. 1968, p. 11 [Despre utilitatea bibliografiilor literare].
103. Munteanu, George, *Paradoxul judecății de valoare*. În : nr. 22, 31 mai 1968, p. 9. [În critica literară].
104. Munteanu, George, *Personalismul veleitar*. În : C., nr. 16, 19 apr. 1968, p. 3 [Pentru mai multă responsabilitate în dorința de afirmare].
105. Mușatescu, Tudor, [*Despre teatru și creația proprie*]. În : Arg. 3, nr. 4, apr. 1968, p. 9 [Interviu realizat de George Corbu. Și un text inedit al lui T. M.].
106. Negru, Radu, *Menirea criticului*. În : Cr., 3, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 5.
107. Nemoianu, Virgil, *Simptomatologie literară*. În : Sec., nr. 3, 1968, p. 187—192.
108. Oprea, Al., *„Adevărul așa cum este el"*. În : Gaz. lit., 15, nr. 23, 6 iunie 1968, p. 3, 7 [Realitatea contemporană și imperativele prozei].
109. Păcurariu, D., *Aspecte ale clasicismului românesc. C. Conachi, B. P. Momuleanu, Iancu Văcărescu, I. Budai Deleanu*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 2, 1968, p. 203—217.
110. Păcurariu, D., *Literatura unei epoci revoluționare*. În : Gaz. lit., 15, nr. 24, 13 iunie 1968 p. 1, 7 [Scriitorii patruzecioptiști].
111. Pană, Aura, *Izvoare vechi și mereu noi ale poeziei*. În : Iaș. lit., 19, nr. 5, mai 1968, p. 73—76.
112. Pană, Aura, *Proză și poezie pentru tineret*. În : Iaș. lit., 19, nr. 3, martie 1968, p. 38—41.
113. Panaitescu, Val., *Metafizica germană și umorul*. În : Cr., 3, nr. 16, 20 apr. 1968, p. 11.
114. Panaitescu, Val., *Umorul în două viziuni empatice*. În: Cr., 3, nr. 20, 18 mai 1968, p. 9.
115. Papu, Edgar, *Literatura română între cele două războaie mondiale*. În : Gaz. lit., 15, nr. 15, 11 apr. 1968, p. 7.
116. Peyfuss, Max Demeter, *Die Wiener Gruppe, un capitol din literatura austriacă modernă*. În : O., 19, nr. 5, mai 1968, p. 60—62.
117. Piru, Al., *Ion Negoițescu istoric literar sau mult zgomot pentru nimic*. În : Cr., 3, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 3.
118. Potra, Florian, *Scriitorii și filmul*. În : Gaz. lit., 15, nr. 24, 13 iunie 1968, p. 6.
119. Rotaru, Ion, *Necesitatea sintezei în studiul literaturii contemporane*. În : Gaz. lit., 15, nr. 22, 30 mai 1968, p. 7.
120. Sângeorzan, Zaharia, *Concepte fabricate*. În : Cr., 3, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 11 [Cu privire la proiectul de *Istorie a literaturii române* de I. Negoițescu].
121. Simion, Eugen, *Sentimentul clasicilor*. În : Gaz. lit., 15, nr. 17, 25 apr. 1968, p. 1,2.
122. *Simultan literar cu Eugen Simion*. În : A., 3, nr. 29, mai 1968, p. 483 [Despre critica literară, raporturile ei cu istoria literară, metode, modalități în studiul valorilor clasice].
123. Tănăsescu, Antoaneta, *Un experiment didactic : „Institutul de literatură"*. În : A., 3, nr. 29, mai 1968, p. 491 [Activitatea la institutul creat de Mihail Dragomirescu].
124. Tega, G., *Precursorii Unirii*. În : Arg., 3, nr. 5, mai 1968, p. 7 [în literatură].
125. Țepelea, Gabriel, *Alți scriitori dialectali bănățeni*. În : O., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 81—86 [George Cătană, Alex. Munteanu a lui Vasile, Cassian R. Munteanu, M. Vucu-Secăreanu, Ion Curea, Grigore Bugariu, Traian Russu-Șirianu].

126. Ţepelea, Gabriel, *Începuturile prozei realiste muntene*. În : Arg., 3, nr. 4, apr. 1968, p. 13.
127. Theodoru, Radu, *Note despre literatura istorică*. În : As., 3, nr. 5, mai 1968, p. 9.
128. Titel, Sorin, *Noutate şi mimetism*. În : Gaz. lit., 15, nr. 23, 6 iunie 1968, p. 7 [Pledorie pentru asimilarea noului în literatură].
129. Ţoiu, C., *Personajul necunoscut*. În : Gaz. lit., 15, nr. 18, 2 mai 1968, p. 3, 7 [Scrisul cere intensitate spirituală şi angajament social].
130. Tomuş, Mircea, *Probleme şi false probleme*. În : St., 19, nr. 5, mai 1968, p. 8—11 [Pe marginea proiectului de *Istorie a literaturii române* a lui I. Negoiţescu].
131. Ulici, Laurenţiu, *Poezia română la 1967*. În : C., nr. 15, 12 apr. 1968, p. 9.
132. Ungureanu, Cornel, *Criterii ale nonconformismului în proza scurtă*. În : O., 19, nr. 5, mai 1968, p. 11—16.
133. Ungureanu, Cornel, *Metamorfozele jurnalului sau despre debuturile lui 67 în poezie*. În : O., 19, nr. 3, martie 1968, p. 29—34.
134. Vaida, Mircea, *Gîndirea filozofică şi poezia română contemporană*. În : Tr., 12, nr. 14, 4 apr. 1968, p. 1, 3.
135. Velea, Stan, *Spre o istorie a folcloristicii româneşti*. În : Gaz. lit., 15, nr. 19, 9 mai 1968, p. 7.
136. *Von Beschreiben zum Urteilen — vom Urteil zur Wirkung* [De la descriere la opinie — de la opinie la acţiune]. În : N. Lit., 19, nr. 1—2, Januar-Februar 1968, p. 8—31.
137. Zalis, H., *Repere la o discuţie despre romantism*. În : Tr., 12, nr. 16, 18 apr., 1968, p. 3.
138. Zamfir, Mihai, *Despre un proiect inedit*. În : Fam., 4, nr. 4, apr. 1968, p. 16 [Proiectul de *Istorie a literaturii române* de I. Negoiţescu].

III. SCRIITORI ROMÂNI

139. Movilă, Sanda, *Evocare*. În : V. r., 21 nr. 3, martie 1968, p. 123—124 [Amintiri despre **Felix Aderca**].
140. Tudoran, Radu, *Felix Aderca*. În : V. r., 21, nr. 3, martie 1968, p. 124—126. Vezi şi nr. 44.
141. **ALBU-GRAL Grigore**, *Carte de vizită* [Cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga], Bucureşti, E. L., 1968, 87 p.
142. Ivăneanu, Vintilă, *Istoria unui galbin*. În : Gaz. lit., 15, nr. 24, 13 iunie 1968, p. 7 [Despre povestirea lui V. Alecsandri *Istoria unui galbin şi a unei parale*]. Vezi şi nr. 37, 43, 44.
143. Grigorovici, Ilina, *Poezia lui* **Ion Alexandru**. În : Gaz. lit., 15, nr. 21, 23 mai 1968, p. 7.
144. Negoiţescu, I., *Poetul* **Al. Andriţoiu**. În: Gaz. lit., 15, nr. 16, 12 apr. 1968, p. 2.
145. Ardeleanu, Virgil, *Proza lui* **D. Anghel**. În: St., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 56—76. Vezi şi nr. 37.
146. **ARGHEZI, Tudor**, *Cimitirul Buna-Vestire*. Prefaţă de Dumitru Micu. Tabel cronologic de G. Pienescu. Bucureşti, E. L., 1968, LXXI + 320 p. (col. B.P.T.).
147. Arghezi, Baruţu T., *În Mărţişor*. În : 11, nr. 23, 8 iunie 1968, p. 5 [Alăturat, o poezie inedită a lui Tudor Arghezi, *Flori de mucegai*].
148. Arghezi, Baruţu T., *La O.N.U.* În : L., 11, nr. 24, 15 iunie 1968, p. 5 [Cu o poezie inedită a lui Tudor Arghezi, *Pasărea necunoscută*].
149. Arghezi, Baruţu T., *Moment iugoslav*. În : L., 11, nr. 22, 1 iunie 1968, p. 5 [Vizita făcută de T. Arghezi în Iugoslavia].
150. Arghezi, Baruţu T., *Versurile ultimelor nopţi*. În : L., 11, nr. 21, 25 mai 1968, p. 5 [Şi cîteva poezii inedite].
151. Crevedia, N., *Cu Tudor Arghezi la „Bilete de papagal"*. În : L., 11, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 7.
152. Georgescu, Paul, *Arghezi: Libertatea ca poezie*. În : Gaz. lit., 15, nr. 21, 23 mai 1968, p. 3. Vezi şi nr. 3, 44.

153. **ARSENE, Maria**, *Los*. Cu o prefață de Tudor Teodorescu-Braniște. București, E. L., 1968, 324 p.

154. BĂLĂEȚ, D., **Nicolae Bălcescu**. *File de viață*. În : Gaz. lit., 15, nr. 23, 6 iunie 1968, p. 1,7.

155. CIOCULESCU, Șerban, *„Nu faceți poezie și simțimentalism"*. În : Gaz. lit., 15, nr. 23, 6 iunie 1968, p. 1 [Despre scrisoarea lui N. Bălcescu din 22 iunie 1848 către A. G. Golescu-Arăpilă]. Vezi și nr. 23.

156. GHIDIRMIC, Ovidiu, *Isarlicul lui* **Ion Barbu**. În : R, 5, nr. 4, 15 apr. 1968, p. 9—10.

157. NICOLESCU, Basarab, *Ion Barbu „Cosmologia „Jocului secund"*. București, E.L., 1968, 176 p. Vezi și nr. 44.

158. PERVAIN, Iosif, **Gheorghe Barițiu** (*Contribuții biobibliografice*). În : St., 19, nr. 5, mai 1968, p. 106—110 [În Anexă scrisori inedite].

159. ȚINCU, Bucur, **Simion Bărnuțiu**, *proeminentă personalitate pașoptistă*. În : As., 3, nr. 4, aprilie 1968, p. 6.

160. MĂRGEANU, Nicolae, **Virgil Birou**. În : Gaz. lit., 15, nr. 18, joi 2 mai 1968, p. 2.

161. **BLAGA, Lucian**. *Poezii*. [vol.] 1—2. Ediție îngrijită de George Ivașcu. Prefață de Mircea Tomuș. București, E. L., 1968; I : *Poemele luminii*, XLIV + 284 p.; II : *Mirabila sămînță*, 264 p.

162. LUCIAN BLAGA, *alte scrisori inedite*. În : Arg., 3, nr. 5, mai 1968, p. 14 [Adresate lui Ion Chinezu și M. Beniuc. Publicate, cu notă lămuritoare, de G.(abriel) Ț.(epelea)].

163. BELLU, Pavel, *Lucian Blaga și Banatul*. În : O., 19, nr. 5, mai 1968, p. 39—45.

164. BIRĂESCU, Traian Liviu, *Teatrul de idei și dramaturgia lui Blaga*. În : Cr., 3, nr. 22, 1 iunie 1968, p. 44.

165. BORCILĂ, Mircea, *Lucian Blaga și problemele limbii române*. În : Tr., 12, nr. 24, 13 iunie 1968, p. 6.

166. BRAGA, Mircea, *Dramaturgia blagiană sau triumful artistului*. În : St., 19, nr. 3, martie 1968, p. 5—12 (I); nr. 4, aprilie 1968, p. 14—22 (II).

167. MARINESCU, Const., *Lucian Blaga, colaborator la o revistă școlară*. În : L., 11, nr. 23, 8 iunie 1968, p. 3.

168. MEDELEANU, Horia, *Din începuturile scriitoricești ale lui Lucian Blaga*. În : C., nr. 23, 7 iunie 1968, p. 3.

169. NEGOIȚESCU, I., *Lucian Blaga*. În : V. r., 21, nr. 5, mai 1968, p. 136.

170. *O scrisoare inedită a lui Lucrețiu Pătrășcanu către Lucian Blaga*. În : Gaz. lit., 15, nr. 18 2 mai 1968, p. 3.

171. POPA, Grigore, *Lucian Blaga, expresie a cugetului carpatic*. În : Fam., 4, nr. 4, aprilie 1968, p. 17 (I); nr. 5, mai 1968, p. 7 (II). Vezi și nr. 44, 46.

172. **BOGDAN, Elvira**. *Talismanul de safir*. Ediție revăzută. Prefață N. Iorga. Cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu—Bușulenga. București, E. T. [1968], 125 p.

173. PILLAT, Dinu, *Debuturile moderniste ale lui* **Geo Bogza**. În : V. r., 21, nr. 4, apr. 1968, p. 57—59. Vezi și nr. 3.

174. PILLAT, Dinu, **Emil Botta**. În : Sec., nr. 3, 1968, p. 113—120.

175. *O scrisoare necunoscută a lui* **Ion Budai-Deleanu** *către mitropolitul Moldovei*. În : Cr., 3, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 10 [Publicată, cu notă lămuritoare, de N. A. Ursu]. Vezi și nr. 108.

176. PROTOPOPESCU, Al., *Contradicțiile lui Ulysse*. În : Tom., 3, nr. 4, aprilie 1968, p. 13, (II); nr. 5, mai 1968, p. 13, 20 (III) [Despre **G. Călinescu**]. Vezi și nr. 37, 44, 46.

177. CARAGIALE, I. L., *Momente. Schițe*. Ed. 2. Text stabilit și note de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu și Liviu Călin. Prefață Camelia Ștefănescu. [București] E. T. [1968], 256 p. (Col. „Biblioteca școlarului").

178. *O scrisoare a lui Caragiale*. În : As., 3, nr. 4, apr. 1968, p. 11 [Adresată prof. univ. George Moroianu. Publicată, cu notă lămuritoare și facsimil, de F. Salvan].

179. Bănuț, A. P., *L-am cunoscut pe I. L. Caragiale* (V). În : As., 3, nr. 4, apr. 1968, p. 14. Vezi și nr. 3, 37, 38, 43, 44, 46, 252.
180. **CARAGIALE, Mateiu I.**, *Craii de Curtea-Veche*. Ediție îngrijită de Perpessicius. Studiu introductiv și note finale de Teodor Vîrgolici. [Buc.] E. T. [1968], 254 p. (Col. „Lyceum").
181. Martin, Aurel, *Poezia lui Mateiu Caragiale*. În : L., 11, nr. 17, 27 apr. 1968, p. 7. Vezi și nr. 44.
182. Piru, Al., **Ion Caraion**. În : R., 5, nr. 4, 15 apr. 1968, p. 7—8.
183. Puiu, E., *Poezia de concepție a lui* **Panait Cerna**. În : Tom., 3, nr. 4, apr. 1968, p. 8. Vezi și nr. 37.
184. Crețu, N., **Const. Ciopraga**. În : Iaș. lit., 19, nr. 3, martie 1968, p. 58—60 [Profil].
185. Netea, Vasile, **Ilarie Chendi**. *Începuturile literare și publicistice*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 2, 1968, p. 285—301. Vezi și nr. 223.
186. N. C., **C. Ciprian**. În : Gaz. lit., 15, nr. 20, 16 mai 1968, p. 6 [Necrolog].
187. Zamfirescu, Ion, **Alexandru Claudian**. În : R., 5, nr. 5, 15 mai 1968, p. 10.
188. Cardaș, Gheorghe, **George Coșbuc**. *Inedite*. În : V. r., 21, nr. 5, mai 1968, p. 63—67 [Cu note de Gh. Cardaș].
189. Husar, Al., *Cultura lui Coșbuc*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 2, 1968, p. 255—264. Vezi și nr. 37.
190. **CREANGĂ** Ion, *Amintiri din copilărie* [Cuvînt înainte de Mihail Sadoveanu], București, E. T., 1968, 144 p. Vezi și nr. 37, 38.
191. Varró, János, *A ismeretlen* **Pavel Dan** [Necunoscutul Pavel Dan]. În : K., 27, nr. 2, febr. 1968, p. 287, 288, 289.
192. **DELAVRANCEA, B. Șt.**, *Domnul Vucea*. Prefață Gh. Șovu. [București] E. T. [1968], 234 p. (Col. „Biblioteca școlarului").
193. Cioculescu, Șerban, *Delavrancea*. În: Gaz. lit., 15, nr. 20, 16 mai 1968, p. 1, 7.
194. Ciopraga, Const., *Gravitatea trubadurului*. În : Cr., 3, nr. 17, 27 apr. 1968, p. 8.
195. Marcea, Pompiliu, *Barbu Ștefănescu Delavrancea*. În : L., 11, nr. 19, 11 mai 1968, p. 11.
196. Milicescu, Emilia, *Barbu Delavrancea*. În : V. r., 21, nr. 5, mai 1968, p. 69—74 [Este reprodusă și o scrisoare inedită către Al. Vlahuță].
197. Milicescu, Emilia, *Delavrancea*. În : Iaș. lit., 19, nr. 5, mai 1968, p. 51—57.
198. Milicescu, Emilia, *Delavrancea—critic de artă*. În : Cr., 3, nr. 19, 11 mai 1968, p. 4.
199. Muntean, George, *Delavrancea*. În : C., nr. 18, 3 mai 1968, p. 3.
200. Săndulescu, Al., *50 de ani de la moartea lui Delavrancea. Ut pictura poesis*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 2, 1968, p. 219—226.
201. Ursache, P., *O capodoperă polemică*. În : Cr., 3, nr. 18, 4 mai 1968, p. 8 [Discursul de recepție la Academie al lui B. Șt. Delavrancea]. Vezi și nr. 37.
202. Gane, Iorgu, **Ovid Densusianu** — *omul*. În : As., 3, nr. 5, mai 1968, p. 9.
203. *Ov. Densusianu, inedit*. În : Cr., 3, nr. 23, 8 iunie 1968, p. 7 [Documente publicate, cu notă lămuritoare, de George Corbu].
204. *Ovid Densusianu în scrisori inedite*. În : Cr., 3, nr. 18, 4 mai 1968, p. 7 [Adresate lui Al. Popescu-Telega. Publicate, cu notă lămuritoare, de George Corbu].
205. Preda, Luca, *O conștiință a progresului național. 30 de ani de la moartea lui Ovid Densusianu*. În : R., 5, nr. 5, 15 mai 1968, p. 7—8.
206. Rusu, Valeriu, *Ovid Densusianu*. În : Gaz. lit., 15, nr. 24, 13 iunie 1968, p. 7.
207. Ulici, Laurențiu. *Îndoiala perfecțiunii*. În : C., nr. 14, 5 apr. 1968, p. 3 [Despre poezia lui **Ștefan Aug. Doinaș**].
208. Bucur, Marin, *Semnificația antiistorismului lui* **Mihail Dragomirescu**. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 2, 1968, p. 265—273.
209. Cioculescu, Șerban, *Mihail Dragomirescu*. În : Gaz. lit., 15, nr. 18, 2 mai 1968, p. 1,7.
210. Gh. C., *100 de ani de la nașterea lui Mihail Dragomirescu*. În : V. r., 21, nr. 3, martie 1968, p. 126—128. Vezi și nr. 41.

211. Rîpeanu, Valeriu, **Zoe Dumitrescu-Buşulenga**. În : L., 11, nr. 16, 20 apr. 1968, p. 7.
212. Baciu, Ion, **(M.) Eminescu** *şi ştiinţele fiziologice*. În : St., 19, nr. 3, martie 1968, p. 93—97.
213. Baltag, Cezar, *„Sînte firi vizionare"*. În : Gaz. lit., 15, nr. 23, 6 iunie 1968, p. 1, 7 [Înrîurirea profetismului romantic al scriitorilor paşoptişti asupra lui M. Eminescu].
214. Dumitraşcu, Pompiliu, *Analiza stilistică a poeziei lui M. Eminescu „Şi dacă..."*. În : St. Univ. „Babeş-Bolyai", Philol., Fasc. 1, 1968, p. 39—45.
215. Nicolescu, G. C., *Studii şi articole despre Eminescu* [Bucureşti] E. L., 1968, 197 p. (Cuprinde : Eminescu, Temeiurile populare ale creaţiei lui Eminescu, Anii marilor frămîntări eminesciene (1866—1874), Contribuţii la lămurirea „enigmaticei" *Floare albastră*, Erotica lui Eminescu (Idei şi atitudini), Problema autenticei versiuni a *Luceafărului*, Colaborarea lui Eminescu în 1883 la „Familia", *Viaţa lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, Eminescu în critica şi istoria literară românească de pînă la 1944, Contribuţii la definirea şi delimitarea romantismului românesc).
216. Noica, Constantin, *Caietele lui Eminescu sau despre poezia junilor*. În : Gaz. lit., 15, nr. 14, 4 apr. 1968, p. 1, 7.
217. Noica, C., *„Critica raţiunii pure" în traducerea lui Eminescu*. În : R., 5, nr. 4, 15 apr. 1968, p. 9—10.
218. Pascu, Petre, *Eminescu tălmăcit de Franyo Zoltán*. În : Gaz. lit., 15, nr. 18, 2 mai 1968, p. 2.
219. Ştefănescu, Em., *Mit, natură şi arhitectură*. În : Tom., 3, nr. 4, apr. 1968, p. 7 [În poezia lui M. Eminescu].
220. Vasiliu, Aurel, *Eminescu şi Theodor Körner*. În : L., 11, nr. 24, 15 iunie 1968, p. 2. Vezi şi nr. 3, 37, 38, 43, 46.
221. **Enăşescu, Artur**, *Poezii*. Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Mihail Straje, cu un cuvînt înainte de Radu Boureanu [Bucureşti], E. L., 1968, XXVII + 232 p.
222. Jebeleanu, Eugen, *Un eveniment literar : jurnalul lui* **Gala Galaction**. În : C., nr. 21, 24 mai 1968, p. 1. Vezi şi nr. 37.
223. *Corespondenţă* **[Octavian] Goga** — *Chendi*. În : Arg., 3, nr. 4, apr. 1968, p. 7 [Publicată, cu notă lămuritoare şi facsimile, de Dan Smîntînescu].
224. Bucur, Septimiu, *Octavian Goga*. În : Arg., 3, nr. 4, apr. 1968, p. 7.
225. Bulgăr, Gh., *Una dintre inedite*. În : Arg., 3, nr. 4, apr. 1968, p. 7 [Poezia lui O. Goga *Toamna*].
226. Hodoş, Alexandru, *Amintiri despre Octavian Goga*. În : St., 19, nr. 5, mai 1968, p. 55 — 60. Vezi şi nr. 37.
227. Cristea, Dan, **Gr. H. Grandea**, *un călinescian avant la lettre*. În : A., 4, nr. 28, apr. 1968 p. 466.
228. Munteanu, Aurel Dragoş, *Motive existenţiale în opera lui* **Anton Holban**. În : V. r., 21, nr. 4, apr. 1968, p. 76—85. Vezi şi nr. 44.
229. *Al. O. Teodoreanu despre „Adela" lui* **G. Ibrăileanu**. În : Iaş. lit., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 60—62 [Scrisoare adresată lui G. Ibrăileanu. Publicată, cu notă lămuritoare, de Gr. Botez şi Mihai Bordeianu].
230. G. *Ibrăileanu către Simeon Florea Marian*. În : Cr., 3, nr. 21, 25 mai 1968, p. 6 [Scrisori inedite publicate, cu o notă lămuritoare, de Mihai Cărăuşu]. Vezi şi nr. 37, 44.
231. **Iliescu, Tiberiu**, *La cocoşul spînzurat* [Prefaţă de Ştefan Roll]. Bucureşti, E. L. 1968, 292 p.
232. **Iorga, N.**, *Materiale pentru o istoriologie umană*. Fragmente inedite publicate de Liliana N. Iorga. Cuvînt înainte de D. M. Pippidi. Bucureşti, E.A., 1968, XV + 375 p.
233. Iorga, N., *Scrieri despre artă*. Antologie şi prefaţă de Barbu Theodorescu. Bucureşti, Meridiane, 1968, 348 p. Vezi şi nr. 44.
234. **Şt. O. Iosif**. În : As., 3, nr. 4, apr. 1968, p. 11 [Documente publicate, cu notă lămuritoare, de Ion Stoica]. Vezi şi nr. 3,37.

235. CREȚU, N., **Ion Istrati.** În : Iaș. lit., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 40—43.
236. OPREA, Al., **Panait Istrati** *la Menton.* În: Gaz. lit., 15, nr. 20, 16 mai 1968, p. 8.
237. OPREA, Al., *Panait Istrati, Maxim Gorki și Nikos Kazantzakis.* În : Sec., nr. 3, 1968, p. 91—95. Vezi și nr. 37.
238. ALBALA, Radu, **Antim Ivireanul** (? — 1716). În : R. r., 22, nr. 1, 1968, p. 126—134 [Între p. 130—134, fragmente din *Didahii* în text paralel român-francez].
239. BĂLĂEȚ, Dumitru, **[N.] Labiș** *nu este doar o legendă.* În : Fam., 4, nr. 4, apr. 1968, p. 16 [Cu privire la omisiunea lui N. Labiș din proiectul de *Istorie a literaturii române*, de I. Negoițescu].
240. CREMENE, Mioara, **Oscar Lemnaru.** În : Gaz. lit., 15, nr. 21, 23 mai 1968, p. 2 [Necrolog].
241. ROSETTI, Al., *Oscar Lemnaru.* În : L., 11, nr. 23, 8 iunie 1968, p. 7.
242. SIMION, Eugen, **E. Lovinescu,** *monografist.* În : Iaș. lit., 19, nr. 3, martie 1968, p. 76—80.
243. SIMION, Eugen, *Lovinescu, critic al valorilor clasice* (II). În : V.r., 21, nr. 3 martie 1968, p. 71—80. Vezi și nr. 44.
244. FAIFER, Florin, **Horia Lovinescu.** În : Iaș. lit., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 36—39.
245. E. M., **Mihail Lungianu.** În : L., 11, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
246. M. N., **Alexandru Lungu.** În : L., 11, nr. 14, 6 apr. 1968, p. 11 [Notă biobibliografică]. Vezi și nr. 44.
247. M. N., **Vera Lungu.** În : L., 11, nr. 14, 6 apr. 1968, p. 11 [Notă biobibliografică].
248. CIONOFF, S., **Radu Lupan.** În : L., 11, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 7. [Notă biobibliografică].
249. ANCA, Gh., **Petre Lusealov.** În : L., 11, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
250. *Un testament necunoscut al lui* **Al. Macedonski.** În : V.r., 21, nr. 3, martie 1968, p. 81—82 [Fragmente din testament cu o notă lămuritoare a lui Gh. Cardaș și reproducerea răspunsului dat de Macedonski la un chestionar lansat de revista „Foaia pentru toți" în 1897]. Vezi și nr. 37.
251. MANU, Emil, **George Macoveseu.** În : L., 11, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
252. MANU, Emil, **Tudor Măineseu.** În : L., 11, nr. 20, 18 mai 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
253. *Ginditorul Ion Petrovici despre : Conciziune, condiția epigramei. Structura aforismului · Petre Carp,* **Titu Maioreseu,** *Take Ionescu. Oratori și oratorie. Geneza visului la Bergson, Umorul lui Caragiale.* Consemnare de George Corbu. În : Arg., 3, nr. 5, mai 1968, p. 11. Vezi și nr. 37, 44.
254. CIONOFF, S., **Ileana Mălăncioiu.** În : L., 11, nr. 21, 25 mai 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
255. MANU, Emil, **Mircea Maneaș.** În : L., 11, nr. 17, 27 apr. 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
256. MANU, Emil, **Theodor Măneseu.** În : L., 11, nr. 22, 1 iunie 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
257. **Adrian Maniu.** În : V.r., 21, nr. 5, mai 1968, p. 125 [Necrolog].
258. IVAȘCU, George, *Fascinația muzeiei.* În : C., nr. 17, 26 apr. 1968, p. 3 [Despre Adrian Maniu].
259. MANU, Emil, *Adrian Maniu.* În : L., 11, nr. 16, 20 apr. 1968, p. 7 [Notă biobibliografică și unele aprecieri critice].
260. *Poetul Adrian Maniu.* În : Gaz. lit., 15, nr. 17, 25 apr., p. 7 [Necrologuri semnate de : Șerban Cioculescu, Ion Biberi, Ion Bănuță, Ion Alexandru]. Vezi și nr. 44.
261. CARIANOPOL, V., **Ion Aurel Manoleseu.** În : L., 11, nr. 17, 27 apr. 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
262. CIONOFF, S., **N. Manoleseu.** În : L., 11, nr. 18, 4 mai 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
263. EMILIAN, M., **Dimitrie Manu.** În : L., 11, nr. 18, 4 mai 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
264. M. N. R., **Emil Manu.** În : L., 11, nr. 18, 4 mai 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].

265. Anca, Gh., **Vasile Mănuceanu**. În : L., 11, nr. 22, 1 iunie 1968, p. 7 [Notă biobibliografică.]
266. E. M., **Pompiliu Marcea**. În : L., 11, nr. 18, 4 mai 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
267. M. N. R., **Marcel Marcian**. În : L., 11, nr. 18, 4 mai 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
268. Manu, Emil, **G. Mărgărit**. În : L., 11, nr. 22, 1 iunie 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
269. Manu, Emil, **Nicolae Mărgeanu**. În : L., 11, nr. 22, 1 iunie 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
270. Jianu, V., **Dumitru Marian**. În : L., 11, nr. 22, 1 iunie 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
271. Manu, Emil, **Paul B. Marian**. În : L., 11, nr. 19, 11 mai 1968, p. 11 [Notă biobibliografică].
272. Botez, Mihai, **Marin Traian**. În : L., 11, nr. 19, 11 mai 1968, p. 11 [Notă biobibliografică].
273. E. M., **Felicia Marinea**. În : L., 11, nr. 18, 4 mai 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
274. Martin, Aurel, **Adrian Marino**. În : L., 11, nr. 19, 11 mai 1968, 11 [Notă biobibliografică].
275. Străvoiu, N. A., **Márki Zoltán**. În : L., 11, nr. 18, 4 mai 1968, p. 7 [Notă bibliografică].
276. Străvoiu, N. A., **Marosi Péter**. În : L., 11, nr. 19, 11 mai 1968, p. 11 [Notă biobibliografică].
277. Manu, Emil, **Aurel Martin**. În : L., 11, nr. 20, 18 mai 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
278. Manu, Emil, **Periele Martinescu**. În : L., 11, nr. 20, 18 mai 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
279. Manu, Emil, **Iv. Martinoviei**. În : L., 11, nr. 21, 25 mai 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
280. Manu, Emil, **Ioan Massof**. În : L., 11, nr. 21, 25 mai 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
281. Manu, Emil, **Elena Mătasă**. În : L., 11, nr. 23, 8 iunie 1968, p.7 [Notă biobibliografică].
282. Străvoiu M. A., **Christian Maurer**. În : L., 11, nr. 21, 25 mai 1968, p.7 [Notă biobibliografică].
283. Manole, P., **Dumitru Mazilu**. În : L., 11, nr. 21, 25 mai 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
284. Olariu, Const., **Méhes György**. În : L., 11, nr. 23, 8 iunie 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
285. E. M., **Ion Meițoiu**. În : L., 11, nr. 23, 8 iunie 1968, p. 7 [Notă bibliografică].
286. Martin, A., **Gabriela Melinescu**. În : L., 11, nr. 23, 8 iunie 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
287. Manu, Emil, **Dumitru Micu**. În : L., 11, nr. 24, 15 iunie 1968, p. 7 [Notă biobibliografică].
288. Millian, Claudia, *Despre* **Ion Minulescu**. București, E. L., 1968, 236 p.
289. Biron, Virgil, **Cassian R. Munteanu** *sau crezul unei generații*. În : O., 19, nr. 4, aprilie 1968, p. 68—69.
290. Curticăpeanu, Dorina, *Arta portretului la* **[I]. Neculce**. În : St. Univ. „Babeș-Bolyai", Philol., Fasc. 1, 1968, p. 115—121.
291. Cioculescu, Șerban, *Pui de lei*. În : Gaz. lit., 15, nr. 19, 9 mai 1968, p. 1, 7 [Despre volumul cu același titlu al lui **Ioan Nenițescu**].
292. Dima, Al., **G. C. Nicolescu**. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 2, 1968, p. 387 — 388 [Necrolog].
293. **Alexandru Odobescu**. *Documente*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 2, 1968, p. 339—346.
294. Bulgăr, Gh., *Al. Odobescu despre un Congres al romaniștilor*. În : Gaz. lit., 15, nr. 16, 18 apr. 1968, p. 2. Vezi și nr. 3.
295. Bonciu, Mihail, **Stan Palanca**. În : Gaz. lit., 15, nr. 21, 23 mai 1968, p. 2 [Necrolog].
296. Ciopraga, Const., *Arta romanului la* **Hortensia Papadat-Bengescu**. În : V.r., 21, nr. 4, apr. 1968, p. 60—68. Vezi și nr. 37, 44.
297. **Pas, Ion**, *Prezențe* (1919—1967). Cu un cuvînt introductiv de Teodor Vîrgolici. București, E. L., 1968, XL + 464 p.

298. Farcaşiu, Viorica, **D. D. Pătrăşcanu**. În : Arg., 3, nr. 4, apr. 1968, p. 6. Vezi nr. 37, 43.
299. **Camil Petrescu**. *Documente inedite*. În : Gaz. lit., 15, nr. 15, 11 apr. 1968, p. 2 [Extrase din *Caietul I — 1819 — 26 iunie 1848* cu însemnări pentru romanul *Un om între oameni*. Notă introductivă de Al. Bojin].
300. Duţă, Marcel, *Metafora revelatoare a romanului „Patul lui Procust"*. În : Tom., 3, nr. 5, mai 1968, p. 7.
301. Ghidirmic, Ovidiu, *Camil Petrescu şi filozofia „autenticităţii"*. În : R., 5, nr. 5, 15 mai 1968, p. 18—19.
302. Ilovici, Mihail, *Mărturii despre Camil Petrescu*. În : Arg. 3, nr. 4, apr. 1968, p. 18.
303. Ionescu, Constant, *Camil Petrescu. Amintiri şi comentarii*, Bucureşti, E. L., 1968, 212 p. + 8 f.pl.
304. Martin, Aurel, *Poezia lui Camil Petrescu*. În : L., 11, nr. 24, 15 iunie 1968, p. 3.
305. Negoiţescu, I., *Mic portret de scriitor : Camil Petrescu*. În : V.r., 21, nr. 3, martie 1968, p. 131. Vezi şi nr. 44, 46.
306. **Pillat, Ion**, *Versuri* [Prefaţă de Al. Piru] [Bucureşti], E. T., 1968, 271 p. (Col. „Cele mai frumoase poezii).
307. Ţicăloiu, Valentina, *Lirism şi tradiţie*. În : Tom., 3, nr. 4, apr. 1968, p. 8. [Pe marginea poeziei lui I. Pillat]. Vezi şi nr. 44.
308. **Popiţi, Gr.** *Cîntece din fluier* [Prefaţă de Ovidiu Papadima] [Bucureşti], E. L., 1968, 80 p.
309. Maniu, Leonida, **Marin Preda**. În : Iaş. lit., 19, nr. 5, mai 1968, p. 38—41.
310. **Constantin Prisnea**. În : Gaz. lit., 15, nr. 17, 25 apr. 1968, p. 7 [Necrolog].
311. Grigorescu, Ioan, *Constantin Prisnea*. În : C., nr. 17, 26 apr. 1968, p. 3 [Necrolog].
312. **RĂDULESCU-LEMNARU, N.**, *Primăvară tîrzie* [Cuvînt introductiv de Demostene Botez], Bucureşti, E. L., 1968, 99 p.
313. Drăgan, Gheorghe, **Aurel Rău**. În : Iaş. lit., 19, nr. 3, martie 1968, p. 60—62 [Profil].
314. Călin, C., *Semnal* : **G. Rotică**. În : At., 5, nr. 4, apr. 1968, p. 9.
315. Stino, Aurel George, *O casă pe strada Rădăşeni*. În : O., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 40—44 [Despre **Mihail Sadoveanu**]. Vezi şi nr. 37, 38, 44, 46.
316. Pop, Traian Grigore, **H. Sanieleviei** *şi tribulaţiile inconsecvenţei*. În : R., 5, nr. 5, 15 mai 1968, p. 19. Vezi şi nr. 41.
317. **SEBASTIAN, Mihail**, *Oraşul cu salcîmi* (1) ; *Accidentul* (2). Prefaţă de Simion Mioc. [Bucureşti] E. L., 1968 ; 1 : XXXI + 248 p. ; 2 : 336 p. (Col B.P.T.). Vezi şi nr. 44.
318. Marcea, Pompiliu, **Ion Slavici**. Ed. a 2-a revăzută şi completată. Bucureşti, E. L., 196 8, 424 p. + 12 f. pl.
319. Munteanu, George, *Slavici necunoscutul*. În : Gaz. lit., 15, nr. 22, 30 mai 1968, p. 7 (I) ; nr. 23, 6 iunie 1968, p. 7 (II).
320. **SOLACOLU, Barbu**, *Umbre pe drumuri*. Un cuvînt înainte de Şerban Cioculescu, Bucureşti, E. L., 1968, 296 p.
321. Ivasiuc, Alex., *„Iona" şi epoca sintezei*. În : T., 13, nr. 4, apr. 1968, p. 33—35 [Despre piesa cu acelaşi titlu a lui **M. Sorescu**].
322. Felea, Victor, **Eugeniu Speranţia**, *octogenar*. În : St., 19, nr. 5, mai 1968, p. 42—44.
323. Barbu, N., *Moment* **Radu Stanca**. În : Cr., 3, nr. 18, 4 mai, 1968, p. 4.
324. Vartic, Ion, *Teatrul lui Radu Stanca*. În : Tr., 12, nr. 18, 2 mai 1968, p. 7.
325. Georgescu, Paul, *Predoslovie la o glossă*. În : C., nr. 19, 10 mai 1968, p. 3 [Despre poezia lui **Nichita Stănescu**].
326. Piru, Al., *Nichita Stănescu*. În : R., 5, nr. 6, 15 iunie 1968, p. 7—8.
327. **STĂNOIU, Damian**, *Jurnal inedit*. În : L., 11, nr. 18, 4 mai 1968, p. 7 [Publicat, cu note lămuritoare, de Ion Nistor].
328. **MIRCEA ŞTEFĂNESCU** *la 70 de ani*. În : V.r., 21, nr. 4, apr. 1968, p. 137—139.

329. Ciobanu, Nicolae, **Ionel Teodoreanu** — *itinerarii epice în sfera romanului sentimental*. În : O., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 19—26 [Romanele *Crăciunul de la Silvestri*, *Secretul Anei Florentin*, *Hai Diridim*).

330. Ciobanu, N., *Romanul La Medeleni și recrudescențele lui (II)*. În : At., 5, nr. 4, apr.1968, p. 13. Vezi și nr. 37, 38, 44.

331. **TOPÎRCEANU, George**, *Versuri și proză*. Studiu introductiv, note și bibliografie de Virgiliu Ene. București, E. T., 1968, 351 p.

332. Brezu, Constandina, *Marginalii la o corespondență Topîrceanu*. În : Tom. 3, nr. 4, apr. 1968, p. 7, 20 [Adresată lui Petre Locusteanu].

333. *Topîrceanu inedit*. În : Cr., 3, nr. 16, 20 apr. 1968, p. 8 [Scrisori adresate de G. Topîrceanu lui G. Ibrăileanu. Texte prezentate și comentate de Gr. Botez și M. Bordeianu]. Vezi și nr. 37.

334. Birou, Veturia, *Cîntecele se-ntorc la izvor*. În : O., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 70—72 [Date biobibliografice și aprecieri critice asupra unor poezii ale lui **Ion Tripa**].

335. Foarță, Șerban, *Fabula lui* **Urmuz**. În : O., 19, nr. 3, martie 1968, p. 37—41.

336. Ionescu, Eugen, *Acesta a fost Urmuz. Cum a devenit Urmuz personajul principal al numărului din revista „Akzente" închinat ficțiunii non-ficțiunii?* În : V.r., 21, nr. 4, apr. 1968, p. 69—75 [Cu o notă introductivă de H. Bratu].

337. Jebeleanu, Eugen, *Urmuz văzut de Eugen Ionescu*. În : C., nr. 20, 17 mai 1968, p. 1, 9.

338. Biberi, Ion, *Perspectiva antropologică a lui* **Tudor Vianu**. În : At., 5, nr. 4, apr. 1968, p. 1, 5.

339. Cesereanu, Domițian, *Paradoxul artei*. În : Tr., 12, nr. 22, 30 mai 1968, p. 1, 3 ; nr. 23, 6 iunie 1968, p. 3 [Opiniile și principiile estetice ale lui Tudor Vianu].

340. Ciopraga, Constantin, *Tudor Vianu*. În : Cr., 3, nr. 22, 1 iunie 1968, p. 8.

341. Pascadi, Ion, *Tudor Vianu, filozof al culturii*. În : As., 3, nr. 5, mai 1968, p. 7, 18.

342. Marino, Adrian, *Paradoxul poeziei*. În : Gaz. lit., 15, nr. 17, 25 apr. 1968, p. 2 [Cîteva considerații cu privire la judecățile lui T. Vianu despre poezie].

343. Pascu, Petre, *Tudor Vianu (Portret)*. În : Tr., 12, nr. 17, 25 apr. 1968, p. 2. Vezi și nr. 44.

344. **VINEA, Ion**, *Călăuza nerăbdării (I, II, III, IV)*. În : Tr., 12, nr. 12, martie 1968, p. 2 ; nr. 13, 28 martie 1968, p. 2 ; nr. 14, 4 apr. 1968, p. 2 ; nr. 15, 11 apr. 1968, p. 3 [Aforisme, maxime, meditații, în mare majoritate inedite, publicate și comentate de Mihai Rădulescu].

345. Ghidirmic, Ovidiu, *Vocația misterului (II)*. În : R., 5, nr. 5, 15 mai 1968, p. 9—10 [Despre opera lui Ion Vinea].

346. Baconsky, Leon, *Mod vizionar și dimensiuni interioare*. În : St., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 3—10 [În poezia lui **Vasile Voiculescu**].

347. Lazăr, Monica, *Motivul tainei în proza lui V. Voiculescu*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 2, 1968, p. 303—311. Vezi nr. 44.

348. Zamfirescu, Ion, **Alice Voinescu**. În : R., 5, nr. 6, 15 iunie 1968, p. 10.

349. Ionescu, Eugen, *Prefață la „Unsprezece povestiri" de* **Ilarie Voronca**. Trad. Sașa Pană. În : Tr., 12, nr. 14, 4 apr. 1968, p. 8.

350. Puiu, E., **Petru Vulcan**. În : Tom., 3, nr. 5, mai 1968, p. 8.

★

Ion Agîrbiceanu (43), Ticu Archip (44), Anton Bacalbașa (37), George Bacovia (44), Constantin Băleanu (44), Camil Baltazar (44), Jean Bart (37, 43), Mihai Beniuc (44, 46, 162), Demostene Botez (37), Ioachim Botez (44), Dan Botta (44), Lucian Boz (44), I. Al. Brătescu-Voinești (37, 43, 44), Barbu Brezianu (44), Otilia Cazimir (37, 44), Mihail Celarianu (44), Șerban Cioculescu (44), Vasile Cîrlova (37, 38, 44), Ion Chinezu (162), Dumitru Ciurezu (44), Mihai Codreanu (37), Costache Conachi (109), Pompiliu Constantinescu (44), Constantin Coravu (44), Aron Cotruș (44), Niculae Crevedia (44), Mihail Dan (44), Nicolae Davidescu (44), Cella Delavrancea (44), Alex-

andru Depărăţeanu (44), C. Dobrogeanu-Gherea (37, 43), Nicolae Gane (37), Virgil Gheorghiu (44), George Gregorian (44), Emil Gulian (44), Sorana Gurian (44), Calistrat Hogaş (37, 44),Titus Hotnog (44), Lazăr Iliescu (44), Raicu Ionescu-Rion (37), Ion Iovescu (44), George Lesnea (44), Ana Luca (44), Gib I. Mihăescu (44), I. I. Mironescu (37), Barbu Paris Momuleanu (108), Dumitru Murăraşu (44), Iacob Negruzzi (37), Petre Pandrea (44), Gheorghe Panu (37), Alexandru Al. Philippide (44), Spiridon Popescu (37), Alexandru Popescu-Telega (204), Dimitrie Popovici (44), Mircea Popovici (44), Mihail Ralea (44, 46), Liviu Rebreanu (44), C. Sandu-Aldea (37), Mihail Sorbul (37), Henriette Yvonne Stahl (37), Horia Stamatu (44), Constantin Stere (46), Simion Stolnicu (44), H. Streitman (37), Dem. Theodorescu (44), Constantin Tonegaru (44), Iancu Văcărescu (109), Alexandru Vlahuţă (37, 43) Paul Zarifopol (44), Duiliu Zamfirescu (37, 38, 43).

IV. SCRIITORI STRĂINI

351. **APULEIUS, Lucius,** *Măgarul de aur.* Traducere şi note de I. Teodorescu. Prefaţă de N. I. Niculiţă. Bucureşti, E. L., 1968, XXVI + 317 p. (Col. B.P.T.).

352. LIMAN, Adrian, *De vorbă cu Arrabal.* În : T., 13, nr. 5, mai 1968, p. 81—84. [**Fernando Arrabal** despre teatru şi despre creaţia sa].

353. CARPOV, Maria, *Cronica vi-l prezintă pe* **Roland Barthes.** În : Cr., 3, nr. 24, 15 iunie 1968, p. 9.

354. COTRUŞ, Ovidiu, *Despre* **[Ch.] Baudelaire** *şi artele plastice.* În: Fam., 4. nr. 4, aprilie 1968, p. 14.

355. GRAUR, Doina, *Incursiune în infernul baudelairean.* În : C., nr. 18, 3 mai 1968, p. 2. Vezi şi nr. 37, 44.

356. *Despre* **[S.] Beckett.** În : Sec., nr. 3, 1968, p. 65—67 [Opiniile lui Maurice Nadeau şi Roger Blin]. Vezi şi nr. 47.

357. **BEETS, Nicolaas,** *Camera obscură a lui Hildebrand.* Traducere din limba olandeză şi note de H. R. Radian. Cu o prefaţă de Edgar Papu. Bucureşti, E.L.U., 1968, XXVIII + + 482 p.

358. ŞTEFĂNESCU, Cornelia, *Cu* **Martha Bibescu** *despre Marcel Proust şi prietenii săi români.* În Sec., nr. 4, 1968, p. 71—84.

359. *Cu* **Pierre Boileau** *şi Thomas Narcèjac despre romanul poliţist.* În : L., 11, nr. 18, 4 mai 1968, p. 6 [Interviu realizat de Cella Minart şi Liana Anghel].

360. **BUTLER, Samuel,** *Erewhon.* În româneşte de Eug. B. Marian. Prefaţă de Matei Călinescu [Vol. 1, 2] Bucureşti, E. L., 1968, 1 : XXVII + 305 p ; 2 : 316 p. (Col. B.P.T.).

361. TEODORESCU, Leonida, [**A.P.**] **Cehov,** *un autor de comedii.* În : T., 13, nr. 4, aprilie 1968, p. 78—80.

362. *De vorbă cu* **Michel Deguy.** În : Gaz. lit., 15, nr. 15, 11 apr. 1968, p. 8 [Cu privire la viaţa literară franceză. Interviu luat de Vintilă Ivănceanu].

363. LIGOT, Marie Thérèse, *Scriitură şi anchetă la* **Marguerite Duras.** În : C., nr. 14, 5 apr. 1968, p. 2.

364. PEREZ, Hertha, **Joseph von Eichendorff** *sau romantismul absolut.* În : Cr., 3, nr. 19, 11 mai 1968, p. 9.

365. **EMERSON, Ralph Waldo,** *Eseuri.* Traducere, cuvînt înainte şi note de Leon D. Leviţchi. Bucureşti, E.L.U., 1968, 288 p.

366. *N. I. Apostolescu* — **Émile Faguet.** *Corespondenţă inedită* [Publicată, cu comentarii, de Marin Bădescu]. În : Arg., 3, nr. 4, apr. 1968, p. 6. Vezi şi nr. 37.

367. **GANDON, Yves.** *Tendinţele actuale ale romanului francez.* În : L., 11, nr. 19, 11 mai 1968, p. 10 [Interviu realizat de Cella Minert şi Liana Anghel].

368. **GORKI, Maxim.** *Doi vagabonzi.* Antologie şi prefaţă Bianca Dumitraşcu. Traducere de Anda Boldur, Aurel Lambrino, Ecat. Antonescu ş.a., Bucureşti, E. L., 1968, LXX + + 410 p. (Col. B.P.T.).

369. Blaga, Lucian, *Maxim Gorki*. În : V.r., 21, nr. 5, mai 1968, p. 100—105.
370. Copilu-Copillin, D., *Gorki. Tălmăcirea și ecoul operei în România*. În : Gaz. lit., 15, nr.21, 23 mai 1968, p. 8.
371. Gane, Tamara, *Gorki și scriitorii români*. În : V.r., 21, nr. 3, martie 1968, p. 107—117.
372. Nicolescu, Tatiana, *Aici a locuit Gorki*. În : L., 11, nr. 22, 1 iunie 1968, p. 6.
373. Cantemir, Natalia, *Pasiunea lui Maxim Gorki*. În : Iaș. lit., 19, nr. 3, martie 1968, p. 63—64.
374. Fedin, Konstantin, *Gorki și „Frații Serapion"*. În rom. de Tatiana Nicolescu. În : Sec., nr. 3, 1968, p. 86—90.
375. Győrgy, Rado, *Amurgul, delirul și moartea lui Gorki*. În rom. de R. Locusteanu. În : Sec., nr. 3, 1968, p. 75—80.
376. Motiliova, Tamara, *O prietenie memorabilă : Rolland și Gorki*. În : Sec., nr. 3, 1968, p. 81—85. Vezi și nr. 37, 237.
377. Stoica, Petre, **Jakob Haringer**, *un vagabond sublim*. În : sec., nr. 2, 1968, p. 184.
378. Novăceanu, Darie, [**E.**] **Hemingway** *acasă la el*. În : Gaz. lit., 15, nr. 15, 11 apr. 1968, p. 8 ; nr. 16, 18 apr. 1968, p. 8.
379. Novăceanu, Darie, *Marea și bătrînul la Cojimar*. În : Gaz. lit., 15, nr. 17, 25 apr. 1968, p. 8 ; nr. 18, 3 mai 1968, p. 8 [Despre Ernst Hemingway].
380. Bugariu, Voicu, *Modernitatea lui* [**I.C.F.**] **Hölderlin**. În : C., nr. 24, 14 iunie 1968, p.
381. *Dl.* **Fereydon Hoveida** *despre Modalități ale romanului contemporan*. În : L., 11, nr. 22, 1 iunie 1968, p. 6. [Interviu realizat de Cella Minart și Liana Anghel].
382. Lehrer, Milton Fany, **Victor Hugo** *și timpul său*. În : C., nr. 15, 12 apr. 1968, p. 2.
383. **IBARGÜENGOITIA, Jorge**, *Fulgerele din august*. În rom. de Valeriu Mihăilă. [Cuvînt înainte de Darie Novăceanu]. București, E. T., 1968, 112 p.
384. Cioculescu, Șerban, *O teză de doctorat*. În : Gaz. lit., 15, nr. 16, 18 apr. 1968, p. 3 [Despre **Eugen Ionescu**, pornind de la teza de doctorat *Două lumi și două timpuri în opera lui Eugen Ionescu* susținută de Marianne A. Reinke].
385. *Eugen Ionescu*. În : L., 11, nr. 16, 20 apr. 1968, p. 6 [Interviu realizat de Cella Minart și Liana Anghel. Notă asupra autorului de Cella Minart].
386. Șora, Mariana, *Eugen Ionescu, altădată și azi*. În : Tr., 12, nr. 19, 9 mai 1968, p.8.
387. Sorianu, Vlad, *Pasiunea negației în critica lui Eugen Ionescu*. În : Tr., 12, nr. 22, 30 mai 1968, p. 1, 3. Vezi și nr. 44, 47.
388. **JAMES, Henry**, *Daisy Miller*. Trad. de Antoaneta Ralian. Prefață de Sorin Alexandrescu. [București], E. L., 1968, XXXIX + 453 (Col. B.P.T.).
389. *Max Brod despre „America"*. În : Sec., nr. 3, 1968, p. 185—186 [Despre romanul cu același titlu al lui **Franz Kafka**].
390. **KONSTANTINOV, Aleko**, *Panem et circenses* (*Scrieri alese*). În rom. de Radu Albala și Ion Preda, Ioachim Botez și Tudor Călin. Cu o prefață de Emil Vrabie. București, E.L.U., 1968, 271 p.
391. Condeescu, N. M., **Gustave Lanson**. *În legătură cu o culegere a unora din studiile sale*. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 2, 1968, p. 275—284.
392. Földes, László, *Én és a mindenség* (**Lászlöffy Aladár** költészetéröl) [Eu și Universul (Despre lirica lui Lászlöffy Aladár)]. În : K., 27, nr. 2, febr. 1968, p. 214—222.
393. Crohmălniceanu, Ov. S., *O convorbire cu* **Jacques Leenhardt**. În : Gaz. lit., 15, nr. 22, 30 mai 1968, p. 8 [Despre metoda sociologică în critica literară franceză, raporturile ei cu structuralismul ; problema valorii ; marxismul și critica sociologică].
394. Trifu, Sever, *Noul poet laureat al Angliei*. În : Tr., 12, nr. 16, 18 apr. 1968, p. 8 [**Cecil Day Lewis**].
395. *Convorbire cu poetul englez* **Roy Mac Gregor-Hartie**. În : Gaz. lit., 15, nr. 19, 9 mai 1968, p. 8 [În apărarea poeziei. Poezia scrisă și poezia spusă. Antologia poeziei românești].

396. GRAUR, Doina, [**Stephane**] **Mallarmé** *în viziune contemporană*. În : C., nr. 23, 9 iunie 1968, p. 2.
397. BANDRABUR, Ionel, **André Pieyre de Mandiargues** *laureat al premiului Goncourt*. În : Iaș. lit., 19, nr. 3, martie 1968, p. 86—87.
398. *Interviu cu* **Jiri Marek**. În : Cr. 3, nr. 17, 27 apr. 1968, p. 9 [Despre creația proprie și despre tendințele actuale din literatura cehoslovacă. Interviu realizat de Paul B. Marian].
399. *De vorbă cu scriitorul australian* **David Martin**. În : Gaz. lit., 15, nr. 23, 6 iunie 1968, p. 8 [Călătorii. Impresii din București. Literatura română. Literatura australiană].
400. **Robert Merle** *despre un nou gen de roman : „politică-ficțiune"*. În : L., 11, nr. 23, 8 iunie 1968, p. 6 [Interviu realizat de Cella Minart și Liana Anghel, însoțit de o notă explicativă-critică).
401. ANDRIESCU, *Cornelia Cronica vi-l prezintă pe* **Robert Musil**. În : Cr., 3, nr. 21, 25 mai 1968, p. 9.
402. *Cu Pierre Boileau și* **Thomas Narcèjac** *despre romanul polițist*. În : L., 11, nr. 18, 4 mai 1968, p. 6 [Interviu realizat de Cella Minart și Liana Anghel].
403. TĂNASE, Virgil, *Metalurgie verbală. Analiza structurală a unui text de* **Gérard de Nerval**. În : At., 5, nr. 5, mai 1968, p. 13.
404. STĂVĂRUȘ, Ion, **Anna Brâncoveanu de Noailles**. În : St., 19, nr. 5, mai 1968, p. 119—124.
405. **Novalis**, *inedit. Fragmente despre poezie*. Note și traducere de Iv. Martinovici. În : Tr. 12, nr. 16, 18 apr. 1968, p. 8.
406. JAKÓ, Zsigmund, *A művészetpártoló* [**Nicolaus Olahus** *sprijinitor al artelor*]. În : K., 27, nr. 2, febr. 1968, p. 200—204.
407. LASCU, Nicolae, **Ovidiu** *la Sulmona*. În : Tom., 3, nr. 5, mai 1968, p. 1, 9.
408. **PASCOLI Giovanni**, *Versuri*. Prefață și traducere de Dragoș Vrînceanu [Buc.], E. T. [1968], 137 p. (Col. „Cele mai frumoase poezii").
409. PĂCURARIU, Francisc, **Octavio Paz** *sau sensul ontologic al poeziei*. În : St., 19, nr. 3, martie 1968, p. 112—118.
410. **PERRAULT, Charles**, *Frumoasa din pădurea adormită. Povești. Memorii*. Traducere și tabel cronologic de Teodora Popa. Prefață de Anca Georgescu-Fuerea. București, E. L., 1968, XLVI + 314 p. (Col. B.P.T.).
411. **Robert Pinget** *despre sensurile noului roman*. În : L., 11 nr. 14, 6 apr. 1968, p. 10 [Despre creația proprie. Interviu de Cella Minart și Liana Anghel].
412. ȘTEFĂNESCU, Cornelia, *Cu Martha Bibescu despre* **Marcel Proust** *și prietenii săi români*. În : Sec., nr. 4, 1968, p. 71—84.
413. STREINU, Vladimir, *Îndreptar pentru citirea lui Proust*. (I, II, III, IV, V, VI). În : L., 11, nr. 17, 27 apr. 1968, p. 1, 7; nr. 18, 4 mai 1968, p. 1, 7; nr. 19, 11 mai 1968, p. 1, 11; nr. 20, 18 mai 1968, p. 1, 7; nr. 21, 25 mai 1968, p. 1, 7; nr. 22, 1 iunie 1968, p. 1, 7. Vezi și nr. 37, 47.
414. DIMA, Al., **Wladyslaw Reymont** *sau consacrarea romanului rustic*. În : Gaz. lit., 15, nr. 19, joi 9 mai 1968, p. 3, 7. Vezi nr. 37.
415. **ROBBE-GRILLET, Alain**, *În labirint*. Traducere și postfață de D. Țepeneag. București, E.L.U., 1968, 224 p. (Col. „Meridiane").
416. BOISDEFFRE, Pierre de, *Scrisoare deschisă către Robbe-Grillet*. În : Gaz. lit., 15, nr. 17, 25 apr. 1968, p. 8. [Traducere de Tașcu Gheorghiu].
417. IVANOVICI, Victor, *Elemente de gîndire structurală la* **Francesco de Sanctis**. În : At., 5, nr. 5, mai 1968, p. 13.
418. VELEA, Stan, *Trecutul Poloniei în romanele lui* **(H). Sienkiewicz**. În : Rev. ist. teorie lit., 17, nr. 2, 1968, p. 313—326.
419. DINU, Gheorghe, **Liudmil Stoianov** *la 80 de ani*. În : Gaz. lit., 15, nr. 18, 2 mai 1968, p. 8.
420. DUMITRESCU-BUȘULENGA, Zoe, **(R.) Tagore**. În : Sec., nr. 2, 1968, p. 85—88.

421. **TERZAKIS, Anghellos,** *Prințesa Isabeau*. Prefață și traducere de Polixenia Karambi. București, E.L.U., 1968, 603 p.

422. SOLOMON, Petre, **Dylan Thomas.** În : Gaz. lit., 15, nr. 24, 13 iunie, 1968, p. 8 [Alături de prezentare și patru poezii traduce de P. Solomon].

423. **Michel Tournier** *despre modernul și noul său roman*. În : L., 11, nr. 15, 13 apr. 1968, p. 6 [Romanul *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Interviu realizat de Cella Minart și Liana Anghel].

424. *Corespondență literară* **Tristan Tzara** — *Saşa Pană*. În : At., 5, nr. 4, apr. 1968, p. 15 [Publicată în traducere, cu lămuriri, de Saşa Pană].

425. **VERNE, Jules,** *Cele cinci sute de milioane ale Begumei*. Traducere, cuvînt înainte și note de Ion Hobana. București, E.T. [1968], 187 p.

426. VODĂ-CĂPUȘAN, Maria, *Universul lui* **Boris Vian.** În : St., 19, nr. 4, apr. 1968, p. 115—120.

427. **WAUGH, Evelyn,** *Declin și prăbușire*. În românește de Petre Solomon [Prefață *Negație și afirmație la Evelyn Waugh*, de Virgil Nemoianu). București, E.L.U., 1968, 296 p. (Col. „Meridiane").

428. COMINO, Ioana, **Thomas Wolfe.** În : C., nr. 22, 31 mai 1968, p. 2.

★

Alexis-Felix Arvers (44), Nicolas Boileau-Despréaux (44), Pierre Corneille (44), Denis Diderot (48), Anatole France (37), Thomas Hardy (37), William James (37), Nikos Kazantzakis (237), Jean de La Fontaine (48), Guy de Maupassant (37), Edouard Mayniol (37), Karin Michaëlis (37), Blaise Pascal (48). Edgar Poë (44), Abatele Prévost (37), Sully Prudhomme (37), François Rabelais (3), Antoine de Rivarol (48), Romain Rolland (43, 376). Jean-Jacques Rousseau (48), Charles Augustin Sainte-Beuve (44, 48), Nathalie Sarraute (48), Lev Tolstoi (3, 37, 38), I. S. Turgheniev (37).

„Revista de istorie şi teorie literară" publică *studii* şi *articole* privind *istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii* şi *folclorul literar.* De asemenea, *recenzii* asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 73, Sectorul III, Bucureşti.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

152 Bibl.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, **Prelegeri de estetică**, vol. I, Traducere de D. D. Roşca, 1966, 631 p., 28 lei.

DUILIU ZAMFIRESCU, **Scrisori inedite.** Ediţie îngrijită, cu note şi studiu introductiv de Al. Săndulescu, 1967, 304 p., 9,25 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave, legende,** 1967, 491 p., 22 lei.

AL. ODOBESCU, **Opere, vol. II. Text critic şi variante** de Marta Anineanu, note de Virgil Cândea, 1967, 683 p., 37 lei.

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală şi comparată. Studii teoretice şi aplicative,** 1967, 209 p., 6 lei.

G. ŞTREMPEL, FL. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor româneşti,** vol. IV, 1967, 703 p., 32 lei.

LUCIA PROTOPOPESCU, **Noi contribuţii la biografia lui Ion Budai-Deleanu. Documente inedite,** 1967, 308 p., 8,75 lei.

Sub red. PAUL CORNEA şi ELENA PIRU, **Documente şi manuscrise literare, vol. I,** 1967, 387 p., 19,50 lei.

D. D. ROŞCA, **Influenţa lui Hegel asupra lui Taine teoretician al cunoaşterii şi al artei,** 1968, 315 p., 16 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească,** 1968, 407 p., 24 lei.

* * * **Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu.** Volum colectiv sub îngrijirea ştiinţifică a lui Ovidiu Papadima, 1968, 499 p., 26 lei.

D. VATAMANIUC, **Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut,** 1968, 619 p., 38 lei.

* * * **Istoria literaturii române,** vol. II, **De la Şcoala ardeleană la „Junimea".** Redactor responsabil Al. Dima, 1968, 840 p., 50 lei.

Palia de la Orăştie. Text, facsimile, indice. Ediţie îngrijită de Viorica Pamfil, 1968, 497 p., 60 lei.

IOAN URBAN JARNÍC şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal,** Ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 17, Nr. 4, P. 571—716

I.P.I. — c. 5748

43461

Lei 15.—

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ TOM. 17 NR. 4 1968